

جامعة دمشق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها



أثر برتوليك بريخت في مسرح المشرق العربي

المروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة دمشق



١٠٠٢٨١٢

أعدّها الطالب
الرشيد بوشعير

٨٤٦

بإشراف الأستاذ الدكتور
حسام الخطيب

مقدمہ

بدأ المسرح يستميلني منذ كنت يافعا أحرص على المشا ركة في تقديم بعض
"التشيليات" التاريخية مع أترابي المنخرطين في حركة "الكشافه" أو منظمة "الشبيبة"، لكن
أعباء الحياة والتحصيل صرفتني عنه ردا من الزمن، إلى أن التحقت بالجامعة، وأتيح لي
أن ألم بشيء من أصول هذا الفن ونقده، وأدرك قيمته الحقيقية بوصفه فنا يجمع بين سائر
الفنون، فيوظفها، ويتغذى من نسغها دون أن يفقد جوهره الذي ينفرد به، حينئذ قررت
أن أفيد من تلك الدورات التدريبية التي كان يقيمها مصطفى كاتب مع لفيف من الممثلين
الجزائريين في أثناء العطل الصيفية تحت إشراف وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. ولن
أنسى محاضرات الأستاذ "ألفريد فرج" الذي كان جادا في إثراء الخلفية النظرية للمشاركين
في تلك الدورات.

وبعد تخرجي في الجامعة لم أتردد في اختيار كاتب مسرحي كنوفيق الحكيم، وأتخذته
موضوع بحث لنيل "دبلوم" الدراسات المعمقة. كما اخترت يوسف ادريس في مرحلة
"الماجستير"، وشهرته - كما هو معلوم - تقوم على فنه القصصي بقدر ما تقوم على فنه
المسرحي.

هذا لا يعني أبدا أن ميولي المسرحية قد ساقنتي إلى هذه الدراسة التي أقدم
لها الآن، أو ساقنتها إلى، فهناك دوافع أخرى موضوعية إلى جانب الدافع الذاتي، أستطيع
أن أجملها فيما يلي:

١- أن هذا الموضوع لم يتناوله دارس من قبل، في حدود علمي، إذا استثنين بعض
المقالات التي كان الدكتور عادل قرشولي قد نشرها في مجلة "الحياة المسرحية"، وحتى هذه
المقالات لم تكن تتعرض لأثر بريخت في التأليف المسرحي العربي أو النقد المسرحي العربي،
بل كانت تهدف، فيما يترأى لي، إلى القاء الضوء على مدى استيعاب المخرجين المسرحيين
العرب لأسلوب بريخت، أي أنها كانت تعنى بالجانب الإخراجي أولا وقبل كل شيء.

٢- أن المكتبة العربية تعاني من نقص كبير في الدراسات المسرحية العربية. فالنقد
المسرحي غير مواكب للحركة المسرحية فندنا. ويجب ألا نغتر بتلك المقالات التي نقروها في
الصحافة عن بعض العروض المسرحية، لأنها سطحية في الغالب، لاتعدو أن تكون مجرد دعاية
لاجتذاب الجمهور.

وان كان تخلف النقد عن مواكبة الأدب يشكل ظاهرة بارزة في حياتنا الأدبية ، فان هذه الظاهرة تظل أكثر بروزا في حياتنا المسرحية .

٣- ان المسرح في المشرق العربي يكاد يكون مجهولا في المغرب العربي ، ليس في الأوساط الثقافية العامة فحسب ، ولكن في أوساط المهتمين بالمسرح أيضا . لقد فوجئت حين سمعت مصطفى كاتب مرة ينكر وجود مسرح عربي . انه لم يكن يعرف الا توفيق الحكيم الذي يعد مسرحه انشائيا تكمن قيمته في لفظه ، وليس في حركته الدرامية . أما أسماء يوسف العاني ، وسعد الله ونوس ، وعصام محفوظ ، ونجيب سرور ، ويوسف ادريس ، فقد كانت غريبة الوقع على سمعه .

وانا كان " الطيب الصديقي " أو " أحمد الطيب العليج " أو " المنصف السويسي " قد زاروا المشرق العربي ، وشاهدوا الحركة المسرحية فيه عن كثب ، وخاصة من خلال مهرجانات المسرح العربي التي كانت تقام في دمشق ، فان سائر المسرحيين الآخرين في المغرب العربي يجهلون - لا يتجاهلون - التجربة المسرحية في المشرق العربي . وهذا ما تأكد لي بعد لقائي مع الوفود التي شاركت مؤخرا في مؤتمر المسرح الأفريقي الآسيوي الذي انعقد في دمشق ربيع ١٩٨٢ .

وبداهه أن العلاقات المسرحية بين المشرق والمغرب العربيين لن تتوثق عراها الا بتبادل الزيارات بين الفرق والمخرجين والممثلين ، وتقديم العروض الجديدة على الشاشة الصغيرة ، الا أن الدراسات النظرية لاتقل أهمية عن كل ذلك في انشاء تلك العلاقات .

٤- ان الضجة التي أثبتت في الآونة الأخيرة حول هوية المسرح العربي . وأصابع الاتهام التي وجهت الى كتابنا المسرحيين مجردة اياهم من كل سمة تتم عن الأصالة ، والدعوة الى هدم كل ما بناه رجال المسرح في الوطن العربي طوال نصف وسبعين سنة . ان كل ذلك كان يحتاج الى شيء من النقاش والتمحيص ، وتفنيد الادعاءات المضللة المبالغ فيها . ولعل أفضل وسيلة لإزاحة الستار عن مواطن المبالغة والافتعال في مثل تلك التهم هي اتخاذ المسرح الملحي العربي عينة ورصد ملامح الأصالة فيه .

٥- ان منهج هذه الدراسة مشروع تقريبا في كل مدارس الأدب المقارن ، على

اختلاف مشاربها ومبادئها* بل يمكن القول انه محورها الاساسي . وان الادب العربي
ليبدو شديد الحاجة الى الدراسات التطبيقية المقارنة بسبب غنى علاقاته العالمية وتعدددها .



وقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة أبواب رئيسية . تناولت في الباب الأول منها —
— وهو يتألف من فصلين — حياة بريخت ، وآثاره ، ونظريته الملحمية في المسرح (وذلك نظرا
لاختلاف الآراء في بريخت وضرورة الوقوف على مراحل تطور فنه ، بغية تحديد المرحلة السـتـي
كانت أهم من غيرها بالنسبة للمسرح العربي) ، وسبل انتقال آرائه الى الوطن العربي ،
كالاطلاع على الترجمات ، ومشاهدة عروض أعماله ، أو قراءة شروح نظريته ، وما الى ذلك .

ووقفت الباب الثاني — الذي يحوى فصلين هو الآخر — لرصد ملامح أثر
بريخت على المسرح في المشرق العربي ، سواء كانت تلك الملامح " فكرية " جمالية تتجلى
في النقد المسرحي ، أو كانت فنية تتجلى في النصوص المسرحية .

أما الباب الأخير — الذي يتألف من ثلاثة فصول — فقد ثمنت فيه مضامين
وأشكال المسرح العربي المتأثر ببريخت ، محاولا أن أعطي فكرة عن مدى نضج المسرح الملحمي
العربي ، ومدى اسهام أسلوبه في تطوير المسرح العربي بشكل عام . وقد ختمت هذا الباب
بمثال تطبيقي مركرا على جانبين هامين ، وهما الأصالة والأداء اللغوي .



وإذا كانت العادة قد جرت أن يشير الطالب الى الصعوبات التي اعترضته في أثناء

(*) للوقوف على ذلك يرجع — على سبيل المثال — الى : "La litterature comparée" par M.F.Guyard. Presses Universitaires de France. "Que sais-je?" N°499 Paris 1969 p7
و "الادب المقارن" للدكتور غنيمي هلال . دار العودة — دار الثقافة . طه . بيروت
بدون تاريخ . ص ٣٢٩ وما بعدها ، ثم يرجع الى "مناهج البحث في الادب المقارن"
للدكتور شوقي السكرى . مجلة "عالم الفكر" . عدد ٣ . مجلد ١١ . وزارة الاعلام
الكويت . ١٩٨٠ . ص ٣٨-٣٠ . ثم يرجع الى كتاب استاذنا الدكتور حسام الخطيب
"الادب المقارن" مديرية الكتب الجامعية . الجزء الاول . دمشق ١٩٨٢ . ص :
٨ - ٥٠ ، ويرجع الى "الادب المقارن والادب العام" للدكتور ريعون طحان . دار
الكاتب اللبناني . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٢ . ص ٣٦ وما بعدها من صفحات .

اعداد بحثه ، فاني أذكر بدءاً مشقة جمع المصادر الضرورية لهذا البحث الذي يتناول رقعة جغرافية واسعة ، تشمل - اضافة الى المراكز المسرحية الرئيسية في المشرق العربي ، وهي مصر وسورية والعراق - كلا من فلسطين ولبنان والأردن ، وقد حزني نفسي أن أرى أجانب ينتقلون بحرية خلال أقطار عربية شقيقة ، بينما تسد في وجهي أبواب تلك الاقطار ، فتتوج كل مساعي لدخولها بفشل ذريع .

وما جعل مهمتي صعبة كذلك أن العلاقة بين الجامعة ورجال المسرح المختصين تكاد تكون معدومة تماماً . وهذا ما خلق جفوة بين الطرفين تلمس بوضوح عندما يريـــد الباحث أن يستفيد من خبرة المخرج مثلاً . . . فياحبذا لو انشئ " أى شكل من أشكال التعاون بين الجامعات والمسارح الرسمية في أرجاء الوطن العربي ، حتى تستفيد الجامعة من الخبرة العملية والفنية التي تقدمها المسارح ، وتستفيد المسارح بدورها من الخبرة النظرية التي تقدمها الجامعات . هنا يجدر بي أن أؤكد الدور الذي يمكن أن تلعبه الجامعات فـي النهضة بالمسرح وتوجيهه ، مذكراً بأن كلا من " برادلي " و " مارتن ايسلن " و " اريك بنتلي " ، والدكتور " محمد مندور " والدكتور " علي الراعي " والدكتور " لويس عوض " ، كانوا أساتذة جامعيين .



هذا ، ومن نافل القول أن ألقت النظر الى أن تتبع ملاح أثر بريخت في المسرح في المشرق العربي لا يعني أن ذلك المسرح يخلو من تأثيرات أخرى غير بريختية .



وفي الختام يخلق بي أن أنوه برعاية أستاذي الكريم الدكتور حسام الخطيب الذي أسجل عميق امتناني له ، وأعتز بإشرافه على هذا البحث ، وإذا وجد القارئ موطن ضعف أو زلل في هذا البحث - وهو واحد حتماً - فأمل أن يذكر أن ذلك ناتج عن سوء انتفاعي بتوجيهات أستاذي الفاضل الدكتور حسام الخطيب .

كما أشكر أولئك الذين استشرتهم في بعض الأمور المتعلقة بهذا البحث ، أو استعرت منهم بعض المصادر النادرة ، وهم السادة : علي عقلة عرسان ، ومعين بسيسو ، وزيناتي قدسية ، ونبيل حفار ، ومحمد كامل الخطيب ، وأسعد فضة ، والدكتور عبد الرحمن ياغي ، وأكرم تلاوي ، وسعد الله ونوس ، وفرحان بلبل .

والله ولي التوفيق

الباب الأول

مسرح بريخت وسبيل انتقاله الى الوطن العربي

الفصل الأول

برتولد بريخت : حياته ، آثاره ،

نظريته في المسرح

في اليوم العاشر^(١) من شهر فبراير سنة ١٨٩٨ ولد "أوجن برتولد فريدرخ بريخت"^(٢) Eugen Berthold Friedrich Brecht في مدينة (آوجسبورج) بجنوب ألمانيا . قدم والده من "الغابة السوداء" ، واستقر في (آوجسبورج) ليشغل في أحد مصانع الورق ، ويظل يجد حتى يبلغ رتبة مدير في سلم ذلك المعمل سنة ١٩١٤ ، ويوفر لابنه هذا وشقيقه الأوحد "فالتر" حياة لينة . وقد عمد بريخت وفقا للمذهب البروتستانتي الذي كانت تعتنقه والدته خلافا لوالده الكاثوليكي^(٣)

حين بلغ الطفل بريخت عامه السادس التحق بالمدرسة الشعبية الابتدائية في مسقط رأسه ، ثم دخل المدرسة الملكية التابعة لبلدية (آوجسبورج) سنة ١٩٠٨ .

وتوجت أحواله التسعة التي قضاها في هذه الثانوية بحصوله على "البكالوريا" التي أهله لدراسة الفلسفة والطب في جامعة "ميونيخ" ، فانتسب إليها عام ١٩١٧ ، ولكن أوار الحرب العالمية الأولى الذي كان قد اشتد حرمة من مواصلة تحصيله الجامعي ، إذ لم يلبث أن استدعي للخدمة العسكرية بصفة ممرض في مشفى الأمراض المعدية في (آوجسبورج) .

وعندما اندلعت نار الثورة الاشتراكية الألمانية عام ١٩١٨ وخدمت في فترة قصيرة كان بريخت قد عاد الى الجامعة ليتلمل على مقاعد مدرجاتها مستمعا الى محاضرات الطب في فتور وسأم ، ذلك أن حب المسرح كان قد تمكن من شغافه الى درجة أنه لم يكن يتردد فسي الاعراض عن محاضرات الطب والانضمام الى "حلقات البحث" التي كانت تعقد في جامعة ميونيخ عن المسرح^(٤) .

وفي عام ١٩٢٠ ماتت والدته بريخت التي كانت أحب الناس اليه ، فانتقل الى "ميونيخ" حيث تعرف على مجموعة من الأدباء والفنانين من أبرزهم الممثلة "بلاندينه ايننغر" ، وأخذ

-
- (١) د . عبد الغفار مكاوي يذكر انه ولد في اليوم الثاني لا العاشر (انظر الصفحة الثالثة من مقدمة ترجمته لكتاب "قصائد من برتولد بريخت" ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧) ، الا ان جل المهتمين ببريخت يجمعون على صحة التاريخ السدي اوردناه .
 - (٢) قد يلفظ اسمه بالشين (برشت) حسب نطق اهالي برلين (انظر ص ٥٠ من مجلة المسرح المصرية ، عدد ديسمبر ١٩٦٨) .
 - (٣) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية ، مجلة "الحياة المسرحية" ، عدد ١٣ ، دمشق ١٩٨٠ ، ص ٦٠ .
 - (٤) مكاوي ، عبد الغفار : مقدمة "قصائد من برتولد بريخت" ، ص ٤ .

يتردد على " برلين " بغية ايجاد عمل هناك . وفي هذه الاثناء كان بريخت يشرف على تحرير زاوية النشاط المسرحي في صحيفة " ارادة الشعب " الاشتراكية اليسارية التي كانت تصدر في " آوجسبورج " ، ولكنه قطع صلته بها أوائل ١٩٢١ ، كما قطع صلته بمدينة " آوجسبورج " التي كان يقيم فيها والده وأسرته . وهكذا تطوى من تاريخه صفحة هذه المدينة التي شهدت ميلاده وميلاد ابن له غير شرعي ، مات في أيامه الأولى ، وتفتح صفحة أخرى هي صفحة الاضطرابات التي مهدت لامساك النازيين بزمام الأمور سنة ١٩٣٣ . ونرى بريخت في هذه الفترة مهددا مراقبا من قبل النازيين الذين وضعوا اسمه على قائمة المغضوب عليهم الواجب اعتقالهم .

انتقل بريخت الى برلين ليقيم هناك بصفة نهائية سنة ١٩٢٤ ، واستطاع أن يجمع حوله كوكبة من الفنانين والأدباء ورجال الدراما الذين يسروا له سبل العمل في " المسرح الألماني " مع المخرج " ماكس راينهاردت " ، والكاتب المسرحي " كارل توكمير " .

وفي عام ١٩٢٦ نرى بريخت يعكف على دراسة الفلسفة الهيجلية والماركسية دراسة عميقة ومنظمة في مدرسة العمال الماركسية ، كما نراه يولي القضايا الاقتصادية المعاصرة اهتماما بالغاً ، وخاصة مناورات رجال المال وأزمات البورصات ، ويوثق صلته بالمخرج المسرحي الكبير " ارفين بسكاتور " ، ويشرف على عروض بعض مسرحياته التي نالت اعجاب الجمهور والنقاد .

ويطلق بريخت زوجته الأولى " مارنة تسوف " عام ١٩٢٧ ، وهي التي أنجب منها طفلة " هانة مريانة " ، ثم يتعرف على الممثلة القديرة التي أدت أعظم الأدوار النسائية في مسرحياته ، ويتزوجها فيما بعد ، ونقصد الممثلة " هيلينه فاينل " .

ويستمر بريخت في مواصلة نشاطه المسرحي في ألمانيا تأليفا وعرضا ونشرا الى سنة ١٩٣٣ حيث يوقف عرض مسرحيته " الاجراء " ، كما يمنع عرض مسرحيته " جان دارك " ، وتبدؤ في الاثاق نذر الارهاب النازي فيضطر الى مغادرة وطنه فاتحا صفحة جديدة في حياته ، وهي صفحة المنفى والضرب في مناكب الأراضي الاوربية والامريكية ، حيث يواصل نشاطاته التي لم تقتصر على المسرح فحسب ، بل تعدته الى السينما والاذاعة .

لقد كان بريخت ينتقل بين " براغ " و " فيينا " ، و " زيوريخ " ، وجزيرة " تيرو " في

"الدانمارك" ، و "باريس" ، و "لندن" ، و "موسكو" ، و "فنلندا" ، و "نيويورك" ، ويعقد الاجتماعات مع مواطنيه المنفيين ، ويحضر المؤتمرات ، ويحرر المقالات ، اضافة الى نشاطاته الاتفة الذكر ، بينما كان النازيون يلاحقون كتبه ويلقون بها الى ألسنة النيران كي تلتهمها مع صيحات الجماهير المتحمسة الهاتفة أمام مبنى دار الأوبرا في برلين ^(١) ، ويجردونه من جنسيته الألمانية عام ١٩٣٥ .

ولم ينج بريخت من الملاحقة حتى في منفاه ، فقد ضايقته السلطات الأمريكية وحدثت من نشاطه المعادي لنظامها ، واضطرته الى المشول أمام لجنة للتحقيق في سلوكه ^(٢) عام ١٩٤٧ .

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وسقوط نظام "هتلر" يعود بريخت الى ألمانيا الديمقراطية ، حيث يضع عصا الترحال في برلين ، سنة ١٩٤٨ ، وينصرف لفنه وطبع أعماله الكاملة .

وفي عام ١٩٤١ ينشئ بريخت مع زوجته "هيلينه فايغل" فرقة "البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble" التي ذاع صيتها في أرجاء العالم .

ومنذ ذلك الحين أصبح بريخت لا يغادر برلين عادة الا من أجل مصاحبة فرقة ^(٣) او من أجل استلام الجوائز التقديرية العالمية .

وما يثير التساؤل حقا أن نرى بريخت يحصل هو وزوجته على الجنسية النمساوية عام ١٩٥٠ كما يذكر "برناردور" ^(٤) .

ثم انه على اثر اخماد ثورة العمال الألمان في برلين الشرقية عام ١٩٥٣ أرسل

(١) مكاي ، د . عبد الغفار : مقدمة "قصائد من برتولد بريخت" ص ١٢ .

(٢) انظر ترجمة "محمد ابو خضور" لنص "محاكمة بريخت في الولايات المتحدة" الذي

تشرين دفتي كتاب علي عقلة عرسان "سياسة في المسرح" منشورات اتحاد

الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ . ص ٢٨١ - ٣١٠ .

(٣) نال بريخت جوائز تقديرية كبرى في ألمانيا وروسيا وفرنسا .

(٤) انظر كتابه : Lecture de Brecht, Editions du Seuil.

Paris 1960.P.24

برقية الى رئيس جمهورية ألمانيا الديمقراطية "فالتر أولبريشت"
يحتج فيها على استعمال العنف وقمع العمال (*)

وفي الرابع عشر من شهر اغسطس عام ١٩٥٦ مات بريخت بالسكتة القلبية ، وورثه
مثواه الأخير في صمت بالمقبرة المجاورة لمنزله ، حسب رغبته . وقد أقامت الدولة حفل تأبين
له ، اشترك فيه " جورج لوكاتش " ، و " يوهانس بيشر " ، ورئيس الدولة " أولبريشت " .

* * *

تلك هي لمحة موجزة عن حياة بريخت ، وهي مجرد خطوط عريضة لسيرته التي حرصت
- الى حد ما - على أن تكون " ظاهرة " قدر الامكان . أما سيرته " الباطنية " ، ان صح
التعبير ، وان ضريت صفحا عن مبادئ المدرسة السلوكية في علم النفس ، فاني أختصرها
فيما يلي :

يبدو بريخت في طفولته ذا طبيعة متمردة ، ثائرة ، متفتحة . فقد كان يتطلع الى
الحرية ويضيق بحياة المدرسة الداخلية المضجرة التي أخفق اخفاقا ذريعا في أن يكون عونا
لمعلميه فيها ، بل ان أوليك المعلمين كانوا يضرمون نار رغبته " الاصلية في الانفصالات
والتحريرو " (١) على حد تعبيره في رسالة بعثها الى الناقد " اهرنج Ihering " سنة ١٩٢٢ .

ويفصح بريخت عن موقفه من مدرسيه الذين كانوا يسعون - في نظره - الى تشكيل
التلاميذ على صورهم فيقول : " في المدرسة لابد أن يواجه الصبي في هول جلفا متذكرا في
أشكال عديدة ، لا يمكن نسيانها ، هذا الجلف يمتلك قوى غير محدودة ، وهو مزود بمهارات
تربوية ، ويسنوات من الخبرة ، يستعملها جميعا كي يجعل من الصبي صورة منحطه
لذاته هو " . (٣)

(*) هذه البرقية أثارت خلافا بين أنصار بريخت وخصومه ، وسوف نتعرض لها في
الوقت المناسب .

(١) جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ترجمة فاروق عبد القادر . مجلة المسرح .
عدد ديسمبر . القاهرة ١٩٦٨ . ص ١٦ .

(٢) الصفحة نفسها .

واضافة الى تمرد بريخت وجموح طبيعته فانه كان يمتلك ذكاء " تعليميا " (١) كما يوصف أحيانا . ان بعض دارسي بريخت يتداولون حكاية طريقة مفادها أن بريخت كان ضعيفا في اللغة الفرنسية التي كان يدرسها معلم صارم يقسم يمين " الولاء لآلهة العدالة القاسية " ألا يتردد في اسقاط التلاميذ المتهاونين في الاختبار الذي يتوقف عليه انتقالهم الى فصول دراسية أعلى ، وأنه حين استلم ورقة الامتحان وأحصى عدد الكلمات التي وضعت تحتها خطوط حمراء وجد أن عدد الأخطاء زاد عن الحد الذي يمكنه من النجاح ، وحينئذ لم يلجأ الى المسحاة كي يزيل تلك الخطوط المشنومة ، كما يفعل زملاؤه عادة حين يهيمون باصلاح أخطائهم ثم يتقدمون الى المعلم محتجين مطالبين برفع العلامة ، بل عمد الى اضافة خطوط أخرى تحت الكلمات الصحيحة ثم ذهب الى المدرس ليسأله عن وجه الخطأ فيها ، وبالطبع فان المعلم سوف يخجل ويعترف بأن عدد الأخطاء مبالغ فيه ، وبالتالي فانه سوف يرفع علامته . أما زملاؤه فسوف يوبخهم المدرس ويعاقبهم ، لأن آثار المسحاة ستفضحهم (٢)

ومن القصص التي يذكرها " جريم " ما يتعلق بموقف بريخت الطفل من الحسرب . وهي قصص متضاربة تضعه حيناً في صف دعاة الحرب والمتحمسين لها ، وتضعه حيناً آخر في جانب أعدائها .

ويورد " جريم " مقاطع من أقوال بريخت نفسه تؤيد ما يذهب اليه كثيرون ممن السناد . ومن هذه الأقوال ما جاء في مقالة بريخت الأولى التي تحمل عنوان " ملاحظات حول العصر " : " اننا نرى ان الحرب يجب أن تقم الآن . فلم يحدث أن كانت ألمانيا في وقت من الأوقات أكثر قدرة منها الآن على تحمل الحرب : مالياً ، وسياسياً (في الخارج والداخل) ، واقتصادياً . نحن مسلحون مادياً ، ونحن مسلحون معنوياً كذلك . ان الطابع الجرماني القوي الصلب - الذي دأب كتاب ألمانيا ومفكروها على خلقه طوال قرنين - يثبت الآن أنه جدير بهذا العناء " . (٣)

على أن هذا الموقف يتناقض تماماً مع موقف آخر لبريخت في طفولته يظهر فيه

-
- (١) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . مجلة الحياة المسرحية . عدد ١٣ . دمشق ١٩٨٠ . ص ٤ .
 (٢) انظر مقالة " رينهولد جريم " : هكذا بدأ بريخت . ص ١٦ .
 (٣) جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ص ١٧ .

اتجاهه الواضح ضد الحرب، فقد كتب في موضوع انشائي حول عبارة هوراس : " ما أعذب وأنبل أن يموت انسان من أجل وطنه ! " . كتب بريخت معلقاً على هذه الكلمة : " ان هذه العبارة لا يمكن أن تكون أكثر من دعاية تستخدم لهدف محدد . فمفارقة الحياة أمر عسير — سواء جاء الموت للانسان على فراشه أو في ساحة الحرب — ولا شك أنها أكثر عسراً بالنسبة لشباب في مقتبل العمر . الحمقى فقط هم الذين يستطيعون الحديث عن القفز دون تردد عبر هذه البوابة المظلمة ، وهم لا يقولون هذا الا حين يكون الموت بعيداً عنهم ، أما حين يقترب شبهه الكتيب فأنني أعتقد أنهم سيديرون له ظهورهم ويلوذون بالفرار " (١).

ويحكي أن تعليقه هذا جعله مهدداً بالطرد من المدرسة ، لولا تدخل أحد القساوسة . (٢)

والحقيقة أن هناك باحثين مغرضين (٣) يريدون أن يشوهوا صورة بريخت ويسبوا إلى سمعته بالحاحهم على مثل هذه القصص التي قد يكون فيها شيء من الافتعال ، وباستغلالهم لبعض النصوص التي يمكن أن تقبل تأويلات مختلفة . ان الامساك بطرف خيط ما يسمى " صفات بريخت التعليمية الماكرة " في طفولته يجعل أولئك الباحثين يسحبونه على جميع مراحل حياة بريخت بهدف بث الريبة في انسانيته ، تلك الانسانية التي كرس بريخت مجمل انتاجه لخدمتها . وكذلك فان التعسف في تفسير بعض فقرات بريخت المتعلقة بالحرب ، والحكم عليه من خلالها ينأى عن جادة الصواب . فبريخت الطفل أو المراهق المتقلب المزاج المفتقر الى موقف واع غير بريخت الرجل الناضج القادر على اتخاذ المواقف البعيدة عن الارتجال . ثم من أدرانا — مثلاً — أن حكاية " بريخت الداعية الى الحرب " لم تكن ثمرة تحرق على النشمر من قبل مراهق طموح الى الشهرة الأدبية ؟ ومن أدرانا أن حكاية " بريخت الجبان " — كما يصوره لنا تعليقه على كلمة هوراس الآتفة الذكر — لاتعبر عن مدى سخط بريخت المضر على حرب بعينها ، وهي الحرب القيصرية التي لم تقم على العدل ، وأنه لم يكن يقصد الحرب من أجل الدفاع عن الحق ؟

(١) جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ص ١٨ .

(٢) انظر المرجع نفسه . ص ١٩ .

(٣) انظر مقالة : د . عادل قرشولي : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية عدد ١٣ . ص ٥٤ .

ومما تجب الإشارة إليه في أثناء الحديث عن طفولة بريخت ومراهقته شدة ولعمري
بالمسرح والغناء والكتابة ، فمنذ صباه كان يهتم بمسرح العرائس ويحاول أن يمثل ويخرج
مسرحيات كاملة مع أترابه ، و " يجد لذته الكبرى في الاستماع الى المغنيين المتجولين في
الشوارع والأشواق " (١) ويؤكد كتاب سيرة بريخت أنه بدأ ينشر أعماله الشعرية خاصة في
وقت مبكر ، فقد نشرت له صحيفة الطلبة " الحصاد " بعض قصائده سنة ١٩١٣ ، كما نشرت
له الصحيفة المحلية " أحدث أخبار آوجسبورغ " التي كانت تصدر في مسقط رأسه ،
شيئا من قصائده الجديدة (٢) .

* * *

و حين يتخطى بريخت مرحلة المراهقة ويدخل مرحلة الشباب نراه يعيش حياة مستهترة
بوهيمية . انه في هذه الفترة شخص " معتل ، وشهواني ، وفوضوى " (٣) كما يصفه
" روبرت بروسناين " . ولا يتورع الدكتور عبد الغفار مكاوى عن وصفه " بالعدمية " (٤) ويحاول
بعض الدارسين أن يربطوه بالوجوديين أو كتاب " اللامعقول " (٥) .

والحقيقة أن الدفاع عن بريخت في هذه المرحلة يصعب جدا . فهو " يقضي سهراته
البوهيمية الصاخبة في المقاهي والحانات " ، ويتردد أحيانا على المقبرة " التي يشعر فيها
بارتياح " (٦) ويقيم علاقات مع عدة نساء في وقت واحد كما يصرح هو نفسه (٧) وقد ولد لبريخت ابن
غير شرعي سنة ١٩١٩ . ويرد على لائمه ومتبعي أخبار نزواته بقوله : " لا بد لي من أن أشق

-
- (١) مكاوى ، د . عبد الغفار : مقدمة ترجمة " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٣ .
 - (٢) انظر " برتولد بريخت : حياته وأعماله " لنيل حفار . الحياة المسرحية . عدد ٤ - ٥
دمشق ١٩٧٨ . ص ١٣٤ .
 - (٣) انظر كتابه " المسرح الثوري " . ترجمة عبد الحليم البشلاوى . الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر . القاهرة . بدون تاريخ . ص ٢٠٦ .
 - (٤) انظر مقدمة ترجمته لكتاب " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٢٠ .
 - (٥) انظر " مسرح الدوائر المغلقة " لحنا عبود . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق
١٩٧٨ . ص ٢٦٨ .
 - (٦) انظر : Brecht, Bertolt. Journaux. Notes autobiographique 1920-1954. Edition L'Asche. Paris 1978. P 16.
 - (٧) المصدر نفسه . ص ١٦ ، ٢١ ، ٢٢ . الخ .
 - (٨) انظر " برتولد بريخت : حياته وأعماله " لنيل حفار . ص ١٣٤ .

طريقي يساعدني ، وأن يكون لي الحق كل الحق في أن أبصق حيث أريد ، وأن أنام وحدي ،
وأن أكون سبي " السيرة عديم الضمير " . (١)

ولعل هذا التدهور في حياة بريخت يعود الى الاسباب التالية :

١- ان بريخت الذي اضطر الى قطع دراسته والالتحاق بالخدمة العسكرية سنة ١٩١٨ استطاع ان يرى مآسي الحرب في المشفى حيث انطبعت في ذهنه صور الاموات والمشوهين التي سوف تنعكس بعد قليل على مسرحياته ، وخاصة " أوبرا القروش الثلاثة " . (٢)

وفي فترة خدمته مرضا كتب بريخت قصيدته " أسطورة الجندي الميت " التي تدور
الحرب وتعبّر أصدق تعبير عن مقتله الشديد لها . وفيما يلي نقتطف من تلك القصيدة المقاطع
الآتية :

" الدكتور فحص الجندي بدقة
أوعلى الأضح ما بقي منه
والطبيب وجد أن الجندي لائق للخدمة
وخاف على نفسه من المسئولية

* * *

وأخذوا على الفور الجندي معهم
وكان الليل أزرق وجميلاً
ومن لم يضع الخوذة على رأسه
استطاع أن يرى نجوم الوطن

* * *

دلقوا جرعة نارية
من الكونياك على جسده العفن

(١) من رسالة الى احد اصدقائه . انظر " عالم الفكر " . عدد ٠٣ . مجلد " (١) " وزارة الاعلام الكويت ١٩٨٠ . ص ٢٩٢ .

(٢) انظر " 3Le Théâtre Complet " de Bertolt Brecht . trad Jean Claude Hémery . Edition L'arche . V2 . Paris . P11-96 .

وعلقوا ممرضتين في ذراعه
وامرأة نصف عارية

✱ ✱ ✱

ولأن الجندى الذى تعفن تفوح رائحته
فقد سار في المقدمة قسيس

يهز فوقه مبخرة
كي لا تتبع رائحته الكريهة (١)

وملخص "أسطورة الجندى الميت" أن عسكريا يموت في أثناء الحرب ثم يخرج من قبره
ليقدم خدماته للقيصر، ولكنه يصبح بعد حين ناقما على الحرب التي يرى أنها سبب تعاسة
الجيل الذى ينتمي اليه، ويعلن تمردا على الأوضاع الاجتماعية السيئة القائمة .

ان مثل هذه المناظر المؤذية كفيلا بأن تغرق بريخت في بحيرة قاتمة من التشاؤم
والضياع الناتج عن شعوره بعدم ايمانه بتلك الحرب . ان استقراء تاريخ الأدب غالباً
ما يدلنا على ارتباط النزعات السودوية بالحروب الطاحنة، ويكفي أن نشير الى ظروف نشأة
التيار العيشي في أوروبا .

٢- موت والدته التي كان متعلقا بها الى حد بعيد كما يذكر كتاب سيرته ، وكما
تدل بعض مراثيه لها :

" لما ماتت تركوها في التراب
الورود تنمو فوقها ، والفراشات ترف عليها
هي ، الخفيفة ، لم تكد تضغط على الأرض
كم من الآلام احتملتها
حتى أصبحت خفيفة " (٢)

(١) "قصائد برتولد بريخت" . ص ١٠٥-١٠٦ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٨٨ .

وربما كان موتها هو السبب المباشر في تردد بريخت على المقابر في هذه الاثناء
كما أشرنا منذ قليل .

٣- لعل طبيعة بريخت التي وقفنا على أبرز ملامحها في طفولته ومراهقته تنبئ
بقابليته لحياة الفوضى والاستهتار . وهكذا فان تلك الطبيعة تحققت حين وجدت الظروف
الملائمة ، ويؤنسنا الى ذلك ما يرويهِ أحد أصدقائه عن كرهه الشديد للراهبات - وهن يمثلن
المسيحية التي تكبح الغرائز وتحرم على تنظيم المجتمع في ألمانيا آنذاك ، ذلك " الكسرة
الذي ورثه من جدته " (١) كما يذهب ذلك الصديق .

٤- المتتبع لمذكرات بريخت في فترة شبابه يلاحظ وفرة أحاديثه عن فتاة مجهولة
يرمز الى اسمها عادة بحرف (بي B1) ، ويبدو أنه كان يحبها أو يشفق عليها كثيراً
على الأقل . لقد أصيبت تلك الفتاة بـ " السرطان " (٢) وهانت كثيراً في المصحات قبل أن تموت ،
وليس من شك في أنها تركت أثرها الذي لا يجوز تجاهله في حياة بريخت الشاب .

٥- ان المناخ الاجتماعي والاقتصادي الذي عاشه بريخت الشاب ، وهو المناخ
الذي ساد ألمانيا بعد خروجها منهوكة من الحرب العالمية الأولى واضطرارها الى عقد
الهدنة مع الحلفاء ولون القيصر بالفرار الى هولندا ، ضغط على رثتيه بقوة ، وجعله يحس
بصعوبة التنفس :

" كم تستعني ألمانيا هذه ! انها بلد طيب متوسط ، الألوان شاحبة والسهول
جميلة فيها ، ولكن أى سكان ! ريف خائز القوى ، وخشونة لاتنجب معجزات ، بل بلاهة
ساكنة ، طبقة متوسطة مجملة برسم رديئة وذكا مستهلك ! " (٣)

لقد افترضنا من قبل أن بريخت لم يكن راضياً عن الحروب القيصرية ، ولكن ذلك لم
يمنع بريخت من الشعور بثقل هزيمة ألمانيا وطنه . ان بعض عبارات بريخت - من مثل الخشونة

(١) بنجامان ، فالتر : بريخت . ترجمة أميرة الزين . المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
بيروت ٧٤ . ص ١٥٨ .

(٢) انظر : "Les Journaux" de Brecht، P 10

(٣) المصدر نفسه . ص ٩ .

التي " لاتنجب معجزات " و " البلاهة الساكة " و " الذكاء المستهلك " - قد توحى لنا -
اضافة الى الضيق - بخيبة أمل " نيتشوية " تبدولنا بوضوح أكثر في قصيدته " ألمانيا " التي
كتبها عام ١٩٢٠ :

" ألمانيا أيتها الشقراء الشاحبة
شعثاء السحب يا ذوات الجبين الناعم !
ماذا حدث في سمواتك الساكة ؟
الآن أنت جبانة أوروبا .
الصقور تحوم في سمائك !
الحيوانات تنهش جسدك الطيب
الأموات يلطخونك بوسخهم
وبولهم
يبيل - حقولك
بأسنان عارية يتخاطف الأطفال
الغلة من الجوع
أما الحصاد ، فيسبح في المياه العفنة ! " (١)

اننا نلاحظ امتزاج أصوات النواح على ألمانيا المهزومة بأصوات اداة قادتها الذين
دنسوا أرضها الطيبة وجوعوا أطفالها .



أما عن بريخت الناضج فهمكن القول انه أخذ يحس بالتزاماته الاجتماعية والانسانية
والسلوكية على حد سواء منذ بدأ يدرس المادية الجدلية دراسة شاملة حين انتسب
الى مدرسة العمال الماركسية عام ١٩٢٦ . ولم تمر ثلاث سنوات على انتسابه الى تلك المدرسة
حتى رأيناه يعتنق المذهب الماركسي ، ويتأكد ايمانه بضرورة الثورة البروليتارية .

وهنا نجد بعض الدارسين يحاولون تفسير التجا " بريخت الى الفكر الماركسي

(١) انظر كتاب " قصائد برتولد بريخت " ص ١١٩ .

تفسيرا مضللا ، فيرطون بين "فوضيته" السابقة وبين التزامه "الطاري" — حسب ما يفهم من سياق كلامهم — ، ان بريخت — في رأيهم — أراد بقوة أن يكبح جماح طبيعته المتمردة واحتياجاته البدنية فحمل نفسه على الخضوع القسري " لنظام خارج عن نفسه " (١) ، وهو النظام الماركسي ، أى أن الالتزام هنا أصبح مرادفا للخلاص الروحي أو الاستمتاع على طريقة "النرفانا البوذية" ، وليس مرادفا للبحث الواعي الدائب عن مخرج من الإزمات الاقتصادية والأمراض الاجتماعية والانسانية .

ونتيجة لمثل هذه المنطلقات يروج لفكرة انشقاق بريخت وابتعاده عن الايد يولوجيية الماركسية ، ويستدل على ذلك بقرائن منها ما أعلنه بريخت في برقيته لرئيس دولة ألمانيا الاشتراكية في أعقاب اخماد ثورة العمال : " اذا كان هذا الشعب لا يحبكم فابحثوا لكم عن شعب آخر " (٢) ، ومنها أيضا تذكرة الطويل في العودة الى ألمانيا والاستقرار بها نهائيا . فالناقد "مارتن ايسلن" يشير الى رسالة لبريخت يقول فيها "لا ستأذه وصد يقسه الماركسي القديم" كارل كورش " : "نحن لم نصل الى برلين بعد رغم جهود عديدة ، وعلينا الآن أن نحاول الحصول على جوازات سفر سويسرية ، لأن الجوازات الأخرى لن تصلح بعد الآن . وأنا لا أريد في هذه اللحظة بشكل خاص أن أستقر نهائيا في ألمانيا " (٣) .

ويرجع "مارتن ايسلن" رغبة بريخت في الحصول على جواز سفر سويسري الى حرصه الشديد على حفظ خط العودة ، " لأنه كان صعبا على الألمان في ذلك الوقت أن يخرجوا من بلادهم وليس العكس " (٤) .

واضافة الى هذا وذاك فان بريخت — بعد عودته الى ألمانيا — كان يسعى جاهدا للحصول على الجنسية النمساوية التي استطاع أن يحصل عليها — كما يذكر كتاب سيرته —

- (١) بروستايين ، روبرت : المسرح الثوري . ص ٢١٣ .
- (٢) مقدمة د . عبد الغفار مكاوي لترجمة "قصائد من برتولد بريخت" . ص ١٩ . وقد وردت هذه العبارة في مراجع أخرى .
- (٣) ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين . ترجمة فريدة النقاش . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ٦٨ . ص ١٠ .
- (٤) الصفحة نفسها .

عام ١٩٥٠ . ويعطي " ايسلن " هذه الحادثة أهمية خاصة ويتخذها برهانا قاطعا على أن بريخت " لم يكن يريد أن يعرض نفسه لمغامرة الالتزام الكامل بالنظام الشيوعي في ألمانيا الشرقية " (١).

ومن الأسئلة التي تطرح في هذا المجال ميل بريخت عن التفكير في الاستقرار في روسيا التي كانت قد تبنت النظام الاشتراكي منذ أكثر من عشرين سنة ، والاتجاه الى عواصم أوروبا الغربية وأمريكا (٢).

مثل هذه الآراء يمكن تنفيذها دون عناء . فهي تعتمد في مجملها على وثائق أو مصادر تحتاج الى شيء من التدقيق والتحقيق أولا ، وهي تقبل تأويلات أكثر سدادا منها ثانيا .

ان تردد بريخت في العودة الى ألمانيا يمكن تفسيره برغبته في مواصلة نشاطاته الفنية على مستوى واسع ، خاصة وأن عروض مسرحياته كانت دوما تلقى الاهتمام والتقدير اللائقين بها . ولهذا فإنه اذا لم يستطع أن يحصل على جواز سفر أجنبي أو جنسية أخرى غير الجنسية الألمانية لن يتسنى له - مثلا - أن يمارس نشاطه في ألمانيا الغربية التي كان يحن الى انضمامها الى نصفها الآخر . و "مارتن ايسلن " نفسه ينقل عبارة بريخت : " أنا لا أستطيع على أي حال أن أستقر في قطاع من ألمانيا وهناك أصبح ميتا بالنسبة للقطاع الآخر " (٣).

أما رفض بريخت الاستقرار في الاتحاد السوفييتي فإنه يعود الى خشيته من نظام " ستالين " الذي كان يصادر الحريات ويشدد الخناق على الأدباء والفنانين ، وليس الى عدم ايمانه بالأيديولوجية الماركسية من حيث هي أيديولوجية . فبريخت لم يكن يطبق تدخل الدولة في أمور الأدب والفن ، ويرى أنها " تؤذي الأدب الذي يوالىها ، عبر سحقها

-
- (١) ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين . ترجمة فريدة النقاش . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ٦٨ . ص ١١ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٢ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١١ .

للأدب الذي يقف ضدها ، فهي تضعه تحت وصايتها ، وتتزع له أسنانه ، وتحرمه من كل موضوعية " . (١)

والكلمة التي وجهها بريخت الى " فالتر أولبريشت " لاتدل هي الاخرى على رفض النظام بقدر ما تدل على رفض تطبيقات معينة تتعلق بالعمال الذين كان بريخت يتعاطف معهم الى درجة كبيرة .

ومالنا نذهب بعيدا ١٩١ فهذه مسرحيات بريخت تبرز لنا اتجاهه اليسارى بشكل لا يدع مجالا للشك . ان أعماله التعليمية تكاد تكون دعوة مباشرة سافرة الى المنهج الاشتراكي ، وحتى أعماله الأخيرة التي كثر حولها اللغط لاتخرج عن هذا المنهج . ان " السيد بونتيل " وتابعه ماتي " التي يعدها الدكتور عبد الغفار مكاوي مختلفة عن سائر أعماله من حيث " أنها ليست من نوع المسرحية ذات الفكرة أو ذات الموضوع " (٢) على الرغم من اعتمادها على حكاية شعبية طريفة ، لاتحجب عقيدة بريخت الاشتراكية ، وهي العقيدة التي تبدو من خلال العلاقة المفتعلة بين السيد والخادم ، كما يعترف الدكتور مكاوي . (٣)

ومع ذلك ، فان أعمال بريخت الملحمية توحى لنا احياء قويا بمدى التغير الذي طرأ على آراء بريخت السياسية . اننا نلاحظ هنا اهتمام بريخت - وهو الشيء الذي كان مفقودا في أعماله التعليمية - بالحياة الذاتية للفرد ودوافعه بجانب الاهتمامات الجماعية التي ازدادت عمقا ، بل نجده يجرّد مواضيعه أحيانا الى درجة أنها تطيح الى ارتياد الشواطئ الميتافيزيقية ، كالجذلية المعقودة بين الخير والشر ، والمشكلات الانسانية العامة . (٤)

وقد تعرض " جورج لوكاتش " الى هذه الظاهرة في تطور بريخت مستدلا بأبيات من أشعاره وخاصة قصيدته " الى الخلف " :

- (١) بريخت ، برتولد : الفنون والثورة . ترجمة ابراهيم العريس . دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت . ٧٥ . ص ٣٠ .
- (*) يؤكد تلك الكلمة كل من " برنارد دور " و " عبد الغفار مكاوي " و " د . عبد الرحمن بدوي " و " مارتن ايسلن " ، بينما يذهب " د . عادل قرشولي " الى أنها وجهت أصلا الى الشاعر " كوبا " الذي كان في ذلك الوقت أميناً لاتحاد الكتاب الالمان (انظر عدد ١٣ من " الحياة المسرحية " التي تصدر في دمشق . ص ٧) .
- (٢) مكاوي ، د . عبد الغفار : مقدمة ترجمته لمسرحية " السيد بونتيل " وتابعه ماتي " . سلسلة " مسرحيات عالمية " . عدد ٢١ . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٠ . ص ١٢ .
- (٣) المصدر نفسه . ص ١٢ ، ١٤ .
- (٤) انظر " معنى الواقعية المعاصرة " لجورج لوكاتش . ترجمة د . أمين العيوطي . دار المعارف القاهرة ٧١ . ص ١١٦ .

ومع ذلك فأننا نعلم جيدا ،
 أن كراهية الشر
 يمكنها أن تشوه الملاح
 وأن تثور للظلم
 وأن تبع الصوت . أسفا اننا
 يامن كنا نود أن نفسح مكانا للصداقة
 لم يكن في استطاعتنا أن نكون ودودين . (١)

ولعل هذا التغير يرجع الى تلك السنوات التي قضاها بريخت متشردا منفيا " يهيم
 بين البلاد ، ويغير بلدا ببلد أكثر مما يغير حذاءً بحذاء " (٢) على حد تعبيره .

هذا ، ولنا عودة الى أيد يولوجية بريخت في صدر الفصل الأول من الباب الثاني
 ان شاء الله ، وذلك لفحص ملامحها الخاصة ، ان كان لها ملامح خاصة .

وفي مجال الحديث عن بريخت الناضج نسجل عمق كراهيته للحرب . فإذا كان موقفه
 من الحرب الأولى موضع شك ، وخلاف ، فان موقفه من الحرب الثانية لاجدال فيه . وهو
 لا يكره تلك الحرب لأنها لا انسانية وبربرية وغير عادلة فحسب ، بل يكرهها أيضا لأنها
 كانت ثمرة لعلاقات اقتصادية غير طبيعية . ان بريخت يدرك جيدا أن الطبقة الرأسمالية
 هي التي شنت تلك الحرب كي تزداد ثراء بازدهار صناعة الأسلحة وغيرها . ومن هنا كان
 بريخت دوما يدين أولئك الذين يحقدون على النازية والفاشية وينسون أسباب نموها ، فمن
 " يناهض الفاشية دون أن يعادى الرأسمالية ، ومن يتأسف على البربرية ، مثله كمثل من يريد
 أن يأمل حصته من الخروف دون أن يذبح الخروف " (٣)



تلك هي حياة برتولد بريخت بايجاز . وقد آثرنا العزوف عن طرق أبواب علم النفس

-
- (١) لو كاتش ، جورج : يعني الواقعية المعاصرة . ص ١١٥ .
 (٢) انظر " قصائد من برتولد بريخت " . ص ١٩٤ .
 (٣) برتولد ، بريخت : خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة . ترجمة نبيل حفار . " مسرح
 التغير " . ص ٢٢٨ .

في تفسير حياته حذر الوقوف في مطالب يصعب الخروج منها ، وخوفا من تحمل عبء نتائج افتراضات لا نشك في أنها كانت ستقيدنا وتحجب عنا كثيرا من حقائق آراء بريخت وأعماله .



أما عن آثار بريخت فهي غزيرة ومتنوعة ، تتراوح بين الشعر والقصة والرواية والمسرحية والمقالة النقدية والخراجية ، والسيرة الذاتية ، والأوبرا ، والسيناريو ، والبحوث المسرحية وما إلى ذلك . لقد ترك بريخت ما يقرب من أربع وثلاثين مسرحية موضوعة أو مقتبسة ، جمعت في اثني عشر جزءا ، كما ترك عشرة دواوين شعرية ، ودراسات عن المسرح بلغت سبعة مجلدات ، ومقالات نقدية وقصصا وروايات جمعت هي الأخرى في سبعة مجلدات . (١)

إلا أن شهرة بريخت لا تقوم على كل هذه الفنون ، بل تقوم بالدرجة الأولى على أعماله المسرحية وتبليغه للدراما ، وهو ما يهتما في بحثنا هذا ، ذلك أن بريخت أعطى حياته للمسرح وأحدث ثورة في مفاهيمه ، وحتى شعره الذي بدأ ينظمه منذ وقت مبكر ، قبل أن يكتب أى فن آخر ، والذي يرفعه في نظر بعض النقاد إلى رتبة "غوتة" و "رلكه" لم يكن يتخذها غاية في ذاته بقدر ما كان يوظفه في مسرحياته غالبا .

وفيما يلي نثبت قائمة بأعمال بريخت المسرحية وكتابات في نظرية الدراما :

أ- مسرحياته :

١٩١٨	بعل
١٩١٩	طبول في الليل
١٩٢١-١٩٢٤	في أدغال المدن
١٩٢٣	حياة إدوارد الثاني البريطاني ، وهي مقتبسة عن "مارلو" معاصر شكسبير .
١٩٢٤-١٩٢٦	رجل برجل
١٩٢٨	أوبرا القروش الثلاثة ، وهي مقتبسة عن "جان جاي" .

- (١) انظر مقدمة "مسرحية بادن لتعليم الموافقة" . ترجمة د . ابو العيد دودو . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ١٩٧٦ . ص ٩ .
(٢) انظر مقدمة د . عبد الغفار مكاوي لترجمته "قصائد من برتولد بريخت" ص ٢٥ .

ازد هاروتد هور مدينة ماهاجوني .	١٩٢٨-١٩٢٩
مسرحية بادن التعليمية حول الموافقة .	١٩٢٨-١٩٣١
سرقة لندنبغ .	١٩٢٩
الذى يقول نعم والذى يقول لا .	١٩٢٩-١٩٣٠
جان دارك قديسة المسالخ .	١٩٣٠
الاجراء (القرار) .	١٩٣٠
القاعدة والاستثناء .	١٩٣٠
الأم ، وهي مقتبسة عن غوركي .	١٩٣٢
الجنود الثلاثة .	١٩٣٢
الروؤوس المستديرة والروؤوس المدببة ، وهي مقتبسة عن شكسبير .	١٩٣٢-١٩٣٥
الاخوة هوراس والاخوة كورياس .	١٩٣٣-١٩٣٤
رعب وبؤس الرايح الثالث .	١٩٣٥
بنادق الأم كارار .	١٩٣٦-١٩٣٧
حياة غاليليه .	١٩٣٧-١٩٣٨
محاكمة لوكولوس .	١٩٣٨
الانسان الطيب في ستشوان .	١٩٣٤-١٩٤٠
الأم شجاعة وأولادها .	١٩٣٩
السيد بونتيل وخادمه ماتى .	١٩٤٠
أرتور أوى .	١٩٤١-١٩٤٢
شفيك في الحرب العالمية الثانية .	١٩٤٢-١٩٤٣
دائرة الطباشير القوقازية .	١٩٤٣-١٩٤٧
روى سيمون ماسار .	١٩٤٤-١٩٤٥
كومونة باريس .	١٩٤٥-١٩٤٨
انتيغون ، وهي مقتبسة عن سوفوكل .	١٩٤٧-١٩٥٦
تقرير هامبورغ .	١٩٥١
معلم القصر ، وهي مقتبسة عن لينس .	١٩٥١
كوربولان ، وهي مقتبسة عن شكسبير .	١٩٥٢

دون جوان ، وهي مقتبسة عن موليير .	١٩٥٢
طبول وأبواق ، وهي مقتبسة عن فاركار .	١٩٥٢
توراندوت (أو موثرغاسلي الأدمغة) .	١٩٥٣

بـ أعماله النظرية :

"خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة" (مقالة مهمة) .	١٩٣٥
سلسلة من المقالات النقدية القصيرة كان ينشرها في الصحف والدوريات .	١٩٣٥-١٩٤١
"شراء النحاس" (حوارية مطولة تتناول جمالية الفن المسرحي) .	١٩٣٧-١٩٥١
"الأورفانون الصغير للمسرح" (دراسة جمالية يطرح فيها زيادة نظريته في المسرح الملحمي) .	١٩٤٨
"العمل المسرحي" (المتضمن كل ما يتعلق بستة عروض مسرحية قدمها "البرلينر أنسامبل" .	١٩٥٢



وآثار بريخت المسرحية يمكن تصنيفها كما يلي :

أـ الاتجاه التعبيري ، وهو الاتجاه الذي يشمل أعمال بريخت المبكرة في فترة شبابه . وربما جاز لنا أن نحدد نهاية هذه المرحلة بتاريخ انتماء بريخت الى كلية العمال الماركسية عام ١٩٢٦ .

ان آراء النقاد في هذه المرحلة متضاربة وضبابية . فبينما يحاول "مارتن ايسلن" أن يتقصى ملامح الوجودية العنيفة والرومانسية الجديدة اللتين تلائمان ثورة بريخت الفوضوية الموجهة في شكلها ضد نظام المجتمع البورجوازي وجشعه ، وضد عدم الانسجام والسخرية في الكون والطبيعة الانسانية^(١) ، يحاول "فالتر نجامان" من جهته أن يصب ثوره بريخت الشاب على المجتمع البورجوازي ، ويتخذ مسرحياته الأولى وثائق احتجاج جاف اللهجة على

(١) انظر "المسرح الثوري" لمارتن ايسلن . ص ٢٠٦ وما بعدها .

الحرب^(١) ويحذرنا " بنجامان " من خطر اعطاء الأهمية للصوت الفردي الانعزالي في أعمال بريخت الأولى ، لأن ذلك الصوت — برأيه — تمرد على المجتمع المستغل ووصف له أيضا . ويرفض " بنجامان " أن يضعه في خانة التعبيريين الذين كان تيارهم سائدا آنذاك بحجة " أن رفضهم للحرب أخلاقي ، ومسرحياتهم التعبيرية تذكر الانسان بانسانيته وضميره ، وتعيده أبدا الى حالة الفطرة الأولى كما يفعل روسو ، لتخلصه من كل الروابط الاجتماعية " ، خلافا^(٢) لبريخت الذي كان بعيدا عن هذه المثالية ومرتبطا بالواقع الاجتماعي المعيش .

ولكن " بنجامان " لا يجرؤ على نعت أعمال بريخت تلك بصفات مذهب أدبسي معين .

ويذهب " داركوسوفين " — مجاريا بعض النقاد — الى أن بريخت في هذه المرحلة ليس سوى عدمي ذاتي ، ترك أرض الواقع دون أن يبحث له مسبقا عن موقع يضع فيه أقدامه ، فاتخذ الاغتراب عنده شكل الارتداد الى العبت^(٣) .

أما " برناردور " فيؤكد أن مسرحية بريخت الأولى " بعل " سيرة ذاتية لكاتب مسرحي تعبيرى ، إلا أنه — برأيه — لم يلبث أن أدار ظهره للتعبيرية واتجه نحو الواقع الحي في مسرحيته الثانية " طبول في الليل " .^(٤)

ولا يتردد الدكتور عبد الغفار مكاوي في وسم آثار بريخت المبكرة " بالنزعة العدمية التعبيرية " .^(٥)

وفي سياق حديث الدكتور أبي العيد دودوعن " مسرحية بادن لتعليم الموافقة " يذكر أن بريخت لم يخرج عن اطار المدرسة التعبيرية حتى غاية ١٩٢٩ .^(٦)

-
- (١) بنجامان ، فالتر : بريخت ، ص ١٧٣ .
 - (٢) المرجع نفسه ، ص ١٧٥ .
 - (٣) سوفين ، داركو : المرأة والدينامو . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . مجلة المسرح ، عدد ٥٨ ، القاهرة ٦٨ ، ص ٧ .
 - (٤) انظر : Dort, Bernard: Lecture de Brecht, P.40
 - (٥) المرجع نفسه ، ص ٤١ .
 - (٦) انظر مقدمة ترجمته لكتاب " قصائد من برتولد بريخت " ، ص ٢٠ .
 - (٧) انظر مقدمة ترجمته " لمسرحية بادن لتعليم الموافقة " ، ص ٩ .

واضافة الى كل هؤلاء يشير الدكتور عادل قرشولي الى أسماء "محمد غنيمي هلال" و "منير أبودبس" و "رشاد رشدي" و "كمال عيد" و "محمد بركات" الذين كانوا يتفقون على انتماء بريخت الى المذهب التعبيري^(١) ، وهو الرأي الذي يرفضه الدكتور قرشولي ويبدل جهدا واضحا من أجل اظهار خطئه^(٢) ، فيلفت نظرنا الى زئبقية المصطلح ، وعدم تجانس الوسائل الفنية للتعبيريين ، فقد كانت تلك المدرسة التي يحشرون فيها عادة "تشكل ظاهرة أدبية متعددة الوجوه ، حتى ليصعب الحكم عليها من خلال عمل واحد أو انتاج كاتب واحد ، وايجاد مقاييس عامة لها يمكن تطبيقها على كل من يطلق على أعمالهم صفة التعبيرية" ^(٣) .

وحين ييأس الدكتور قرشولي من ايجاد الصفات الشكلية للأعمال التعبيرية يجارى الرأي القائل بأن القاسم المشترك الوحيد الذي يجمع بين التعبيريين هو "الانطلاق ، فلسفيا ، من منطلقات المثالية الذاتية" ^(٤) .

الا ان الدكتور قرشولي يناقض نفسه أحيانا فينسى هذه "المنطلقات" ويؤكد أن بريخت كان شكليا في بداياته ^(٥) ، وأنه استخدم بعض الوسائل الفنية التي كان يستخدمها التعبيريون ، كما تناول مواضيع كانوا يتناولونها ^(٦) .

ومع هذا فان الدكتور قرشولي يرفض أن يكون بريخت تعبيرا ، بل يضعه في "الخط المعارض للتعبيرية" ^(٧) ، ويخرج من تحليله لمسرحية بريخت "طبول في الليل" الى نتيجة مفادها أن مواقفه كانت واقعية مناقضة لمواقف التعبيريين المثالية ، وهو ما أدى به في نهاية العشرينات ، الى "سبر أغوار قانونيات هذا الواقع بهدف المساهمة في تغييره" ^(٨) .

-
- | | |
|-----|--|
| (١) | انظر "برتولد بريخت في المرأة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية . عدد ١٤ . ص ٤-٥ . |
| (٢) | المرجع نفسه . ص ٨٣٥ . |
| (٣) | المرجع نفسه . ص ٦ . |
| (٤) | المرجع نفسه . ص ٧ . |
| (٥) | قرشولي ، للدكتور عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١٣ . ص ٨ . |
| (٦) | قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١٤ . ص ٨ . |
| (٧) | المرجع نفسه . ص ٨ . |
| (٨) | المرجع نفسه . ص ١٠ . |

لقد رأينا من قبل بعض النقاد يحاولون أن يمدوا جسرا بين بريخت والعدمية الوجودية على امتداد حياته ، وها نحن نرى من يحاول أن يمد ذلك الجسر بين بريخت الشاب وبريخت اليسارى الناضج ، المؤمن بضرورة تغيير العالم .

والحق أنه من الصعب أن ننفي تعبيرية بريخت ونخرجه من دائرتها بسهولة . لقد شهد بريخت في مرحلته هذه أوج ازدهار المدرسة التعبيرية ، فقد ظل مغرما بالشاعر الناثر " جورج بوشنر " ، والكاتب المسرحي " فرانك فيدكيند " ^(١) الذى أقام له حفل تأبين خاص حين مات ، واعتبره " مثله الأعلى " ^(٢) في الكتابة المسرحية . ومن المعروف أن هذين الكاتبين من أكبر ممثلي المدرسة التعبيرية في ألمانيا .

وكي لانتهم بالنظر الى بريخت وتطوره " بشكل ميكانيكي " ^(٣) من خلال التطور الفني أو التاريخي الذى واكب ازدهار التعبيرية ، فأننا سوف نحاول بإيجاز أن نفحص بواكير بريخت المسرحية في ضوء مفاهيم التعبيرية .

تهدف التعبيرية الى " تصوير أعماق النفس البشرية ، والى تجسيد مكونات العقل الباطن " ^(٤) ذلك أن التعبيريين يعتقدون أن الحقيقة الانسانية تكمن في أعماق البشــــر لا في مظاهرهم الخارجية التي تعتبر بمثابة القشور .

هذا على نطاق المرامي والمضامين البعيدة ، أما فيما يتعلق بالشكل فان من أهم ميزات التعبيرية في المجال المسرحي ^(٥) تعدد المشاهد ، والاهتمام بالبطل الدرامي الواحد

-
- (١) انظر مقدمة د . عبد الغفار مكاوى لترجمته " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٤ .
 - (٢) حفار ، نبيل : برتولد بريخت : حياته وأعماله . الحياة المسرحية . عدد ٤-٥ . ص ١٣٤ .
 - (٣) قرشولي ، د . عادل : لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي ؟ . كتاب " مسرح التغيير " . ص ١٩ .
 - (٤) حمادة ، د . ابراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار الشعب . القاهرة ١٩٧١ . ص ١٠٤ .
 - (٥) المرجع نفسه . ص ١٠٤ .

الذى يعاني من أزمة نفسية عنيفة ، وتقدم أحداث فوضوية ومشوهة ، واختيار اللغة المفككة
الشاعرية السريعة الخالية من الزخارف والمحسنات البلاغية ، والمقتضبة التي تذكرنا " بأسلوب
البرقيات " . (١)

ولعل الناظر في أعمال بريخت يلاحظ أن كل هذه الخصائص ، أو جلها على الأقل ،
كانت متوفرة .

في مسرحية بريخت الأولى " بعل " (٢) نجد أنفسنا أمام شاعر شاب يتعمد على مواضع
المجتمع ويحس بأنه طائر في غير سربه ، ويحيا حياة بوهيمية خليعة ، فيقيم علاقات مع عدة
نساء ، ولكنه كان يلفظهن كما تلفظ النواة بمجرد أن ينال وطره ، ويقضي أوقاته عازفا على
" الغيتار " أو مؤلفا الأغاني . ويوما يرتكب جريمة قتل بدافع غير مبعثها الشـذون
الجنسي .

ويحاول " فالتر بنجامان " أن يبرز الملامح الواقعية لهذه المسرحية مستعينا بعبارة
بريخت نفسه : " إذا كان بعل انعزاليا ، فذلك يرجع الى مجتمعه الانعزالي " (٣) ، وكذلك
الامر بالنسبة للدكتور " قرشولي " الذى يحاول أن يحوكل أثر للمثالية في نفسية " بعل " .
ويلج على انفتاحه على الدنيا وتعطشه للحياة في الواقع خلافا لأحد أبطال الشاعر الألماني
" يوست " المتفوق على ذاته في برجه العاجي (٤) .

اننا نسلم بعلاقة " بعل " بالواقع ، وهي العلاقة التي لا يخلو منها أى عمل أدبي
مهما كان مغرقا في الخيال والمثالية ، ولكن يجب ألا نخضع الطرف عن ضعف هذه العلاقة
من جهة ، وعن ذلك السوء المسرف بالماديات من جهة أخرى . فتعطش " بعل " الى
الحياة المادية على غرار " أبيقور " يتخذ شكل نزعة اشراقية . واذن فان ماديته " مثالية "

(١) الحاني ، د . ناصر : المصطلح في الأدب الغربي . منشورات المكتبة العصرية .
صيدا - بيروت ١٩٦٨ . ص ٣٧ .

(٢) انظر : le "Théâtre complet" de Brecht. Edition l'Arche. V1. Paris 1947. P8-67 .

(٣) بنجامان ، فالتر : بريخت . ص ١٧٢ .

(٤) انظر " برتولد بريخت في المرأة العربية " للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية .
عدد ١٤ . ص ١٨٨ .

ان صح التعبير . وهذا يبدو لنا منذ بداية المسرحية بأنشودة " بعلم العظم " التي ترسم آفاق شخصيتها الرئيسية :

" والانثى العظيمة ، الأرض التي تستسلم وهي تضحك
لكل من يرضى بأن تسحقه تحت قدميها
أعطته بعض النشوة التي يحبها
ولكن بال لم يمش : بل راح يتطلع أمامه .

* * *

وعند ما كان بال لا يرى حوله غير الجثث
كانت شهوته تتضاعف على الدوام
ما زال لي مكان ، كما يقول بال ، فليس عددها كبيرا .
ما زال لي مكان ، كما يقول بال ، في حجر هذه الانثى .

♦ ♦ ♦

سواء أكان الله موجودا ، أو لم يكن هناك اله
فالامر ما دام بال موجودا سيان عند بال .
لكن الامر الذي لا يقبل فيه بال المزاح
هو هل هناك نبيذ أم ليس هناك ؟ (١) .

وفي المسرحية الثانية " طبول في الليل " التي كانت تحمل في البداية عنوان
" سبارتاكوس " والتي منح بريخت " جائزة كلايست " من أجلها ، نقابل الجندي " كراغلر "
الذي انقطعت أخباره عن خطيبته " آنا " منذ أربع سنوات ، مما يجعل " باليكا " والد الفتاة
يحتم على ابنته أن تختار غيره بدلا من الانتظار . وفجأة يظهر " كراغلر " ليطالب بخطيبته
فيعرف الحقيقة ويصاب بصدمة ، ثم يقرر أن يقف في صف ثورة نوفمبر ١٩١٩ ، وهي ثورة
كان يشنها أبناء طبقة المعدمون وزملاؤه المشبهون ضد أمثال والد خطيبته الرأسمالي

(١) انظر " قصائد من برتولد بريخت " ص ٣٦-٣٨ .

الذى استغل ظروف الحرب الخارجية وأثرى على حساب الطبقة الفقيرة ، ولكنه لا يلبث أن يكفى باستعادة خطيبته الحامل مديرا ظهره للثورة وتاركا الفرصة للرأسماليين كي يستعيدوا زمام الأمور التي كادت تفلت من أيديهم . انه كان يدرك أن تخليه عن الثوار ليس في صالحه إطلاقا ، ولكنه مع ذلك يأخذ خطيبته ويعود الى البيت من إحدى الحانات : " يكفيني ! (يضحك باهتياج) انها مسرحية سخيقة ! أوراق ، وقمر من ورق ، وفي الخلف منضدة الجزار هي وحدها الموجودة . (يبدأ من جديد يذهب ويحي) ، يداه متدللتان حتى الأرض ، وهكذا يستعيد طبل المشرب) لقد نسوا طبلهم . (يدق عليه بعنف) " النصف سبارتاكوس أو جبروت الحب " . " حمام الدم في حي الصحف " أو " في جلده يشعر كل رجل بأنه أفضل واحد " . (يرفع جفنيه ثم يسبلهما) بترس أو بغير ترس . (يدق الطبل) مزار القربة يعزف ، المساكين في حي الصحف يموتون ، المنازل تنهار على رؤوسهم ، هاهو الفجر ، انهم ممددون على الاسفلت كالقطط الغرقى ، انني خنزير ، والخنزير يعود الى بيته . (يتنفس الصعداء) سوف ألبس قميصا نظيفا ، جلدي ما يزال على جسدي ، سترتي سوف أنزعها عني ، وحذائي سوف ألمعه (يضحك بخبث) الصراخ كله سوف ينتهي في صبيحة الغد ، لكني أنا سوف أكون في فراشي غدا صباحا ، وسوف أتنازل كي لا أنقرض . (يدق على الطبل) لا تنظروا اذن نظرات رومانتية ! عصابة المراهبين ! (يضحك ملء شذقيه) (يكاد يختنق) أيها الجبناء ، أيها السفاحون ! كل هذا عردة ولعب أطفال . الآن جاء دور السرير ، الكبير ، الأبيض ، السرير الواسع ، تعالي ! " (١)

لقد فضلنا اقتطاف هذا النص الطويل من " طبول في الليل " عمدا ، وذلك كي يتسنى لنا أن نرى موقف " كراغلر " الذي كان ممزقا بين العقل والهوى ، بين الواجب والعاطفة الانسانية ، بكل تفاصيله تقريبا ، من جهة ، وكي نتتبع مييزات بريخت الأسلوبية في هذه المرحلة - وهي الميزات التي تنطبق تماما على ما كنا قد حددناه من مييزات التعبير - اللغوية منذ قليل - من جهة أخرى .

ان بريخت في هذه المرحلة التعبيرية كان عاجزا بالفعل عن تقدير مجازة تلك الثورة

الطبقية وتبعات فشلها^(١) وربما كان ذلك عائدا الى عدم تسلحه " بالجدلية " التي التزم بها فيما بعد ، حسب رأى الدكتور قرشولي^(٢).

وهذا ، على أى حال ، لن ينفي صفة التعبيرية لدى بريخت . فماديته " المثالية " التي طغت على مسرحيته " بعمل " تعود لتظهر في هذه المسرحية من جديد .

ورما كانت مسرحية بريخت الثالثة " في أدغال المدن "^(٣) تمثل أوج تعبيريته . وتدور أحداث هذه المسرحية حول صراع حاد نشأ بين تاجر كهل اسمه " شلينك " وبين الشاب " جارجا " أمين المكتبة . وذلك حين أراد الكهل أن يستشير الشاب بإيهامه أنه يرغب في شراء آرائه . ولما كان الشاب مثاليا معتدا بنفسه يرى في هذا العرض اهانة له فان الكهل يزداد تمسكا بغرضه فيغريه بالمال الوفير ، وعندما يقابل بالرفض يعمد الى طمس مكائد رهيبية من أجل حمل الشاب على الموافقة ، فيحرض أحد أتباعه على مراودة محبوبته الشاب حتى تدعن وتنقلب الى مومس ، ثم يسعى الى فصله من عمله مصدر رزقه ، وحينئذ يضطر الشاب الى منازلة هذا الخصم الذى نزل عليه من السماء ، ويحاول ان يستعيد كرامته وحرية . ونفاجأ بالكهل " شلينك " يسهل مهمة " جارجا " فيدخله هذا الى السجن ، ولكنه حين يخرج يعمل على الانتقام ؛ وهكذا يستمر الصراع سجالا بين الطرفين طوال عشر جولات على الحلبة ، ولكن " شلينك " يسقط أخيرا ويكون مصيره حبل المشنقة .

ان تصرف " شلينك " كان نتيجة لاصابته بالمازوخية ، فهو كالمصارع الذى يلوح للشور بالخرقة الحمراء ثم يستلقي أمامه من تلقاء نفسه حين يدركه ، ولكنه يحتال كي ينهض من جديد ويواصل اللعبة الممتعة . ومن هنا نرى " شلينك " يعرب عن صداقته للشاب " جارجا " : " اننا رفاق ، رفاق عمل ميتافيزي " .^(٤) ان هذه الصداقة التي يتحدث عنها الكهل صداقة تتحقق عن طريق الاعمال العدوانية ، وكأن التواصل بين البشر بالوسائل الطبيعية لم يعد ممكنا !

(١) انظر " بريخت " لفالتر بنجامان . ص ١٧٧ .

(٢) انظر مقالته " بروتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١٣ . ص

١١-١٢ .
le "Théâtre Complet" de Brecht.V1.P 125-184.

Brecht,Bertolt:Théâtre Complet.V1. P 177 .

(٣) انظر :

(٤) انظر :

وهذا ما جعل "حنا عبود" يحاول أن يقيم علاقة بين بريخت و"يونسكو" و"آلبي" وغيرهما من أقطاب "اللامعتول" (١).

ومهما يكن من أمر • فإن أمثال هذه الشخصيات الميتافيزية التي لا تحركها الظروف الاجتماعية والاقتصادية، وإنما تحركها دوافع ذاتية "تعبيرية" • • هذه الشخصيات يمكن أن تكون قد خرجت بالفعل من مسرحيات "فيدكند" أو "بوشنر" - استاذى برتولسد المفضلين في مرحلة شبابه - لترتدى مسوحا بريختية •

هذا، ولسنا في حاجة - في هذه العجالة - إلى حصر الملامح الشكلية التعبيرية التي تلمس في مسرحيات بريخت "بعل"، "طبول في الليل"، و"في أدغال المسدنة" ومن شاء أن يتأكد من ذلك فعليه أن يعود إلى هذه النصوص كي يلاحظ الاهتمام بالبطل الواحد، وتعدد المناظر، وطبيعة الأحداث المضطربة، وأداة التواصل المفككة المتوترة، السريعة (*).

ب - الاتجاه التعليمي • إذا كانت آراء النقاد متضاربة حول مسرحيات بريخت - التعبيرية فإنهم يجمعون - فيما أعلم - على التزامه بالنزعة التعليمية في فترة من حياته الأدبية أو المسرحية •

في هذه المرحلة نرى بريخت الذي عكف على دراسة الماركسية وتشبع بمبادئها يخضع منه لتحقيق واحد من أهم أغراض تلك النظرية، ألا وهو "تغيير العالم" بدلا من تفسيره • ومن هنا أعلن حربه ضد نظريات "الفن للفن" و"ضد مفاهيم البورجوازية للمسرح والأدب •

وبالطبع فإن البورجوازية التي تحالفت مع "هتلر" آنذاك أحست بالخطر الذي تشكله الحركة التقدمية المضادة التي قوى نشاطها في أعقاب تلك الأزمة الاقتصادية العنيفة التي مرت بها الرأسمالية الألمانية عام ١٩٢٩ وانعكست آثارها على الشعب، فراححت تصادر رأى عمل

(١) عبود، حنا : مسرح الدوائر المغلقة • ص ٢٧٨ ، ٢٨٠ •

(*) تستحسن العودة إلى النص الذي نقلناه من مسرحية "طبول في الليل" - فسي الصفحات السابقة •

مسرحي تشتم فيه رائحة المعارضة^(١) وتغلق المسارح الرسمية في وجه الكتاب الاشتراكيين .

هذا الوضع جعل بريخت يكتب لفرق العمال وفرق الهواة ذات الوسائل المسرحية البسيطة^(٢) التي تستوعب أعمالا مثل "القرار" أو "الاستثناء والقاعدة" . ان هذا النوع من المسرحيات يستطيع أن يستغني عن المسارح المعقدة ، كمسرح "بسكاتور" المجهز بكل الوسائل التقنية .

ويؤكد بريخت في هذه المرحلة أنه لم يكن يطلب "الخلود"^(٣) ، وإنما كان يطلب توعية العمال وتدريبهم على التفكير المادي خاصة . ولهذا نراه ينبه القراء الى عبث البحث عن موضوع معينة أو تفنيد فكرة مضادة ، وعن حجج تسعى الى الاقتناع برأى ما ، لأنه كان يهدف الى تمارين ملينة "مخصصة لرياضتي العقل والروح كما ينبغي أن يكون الجدليسون الجيدون" .^(٤)

ما يدعيه بريخت هنا ليس صحيحا كله ، فهو على الرغم من اهتمامه الشديد بالجدلية وشعوره بحاجة الكاتب ، أي كاتب ، الى التسليح^(٥) بها ، لم يكن يتخذها هدفا في حد ذاتها بقدر ما كان يتخذها وسيلة للاقتناع بالأيديولوجية الماركسية . وهذا شيء طبيعي بالنسبة لبريخت المتشبع بأحكامها ، ففي "القرار" يعرض أربعة "محرضين" من ناشري الفكر الاشتراكي في أوساط العمال تفاصيل قضية أمام "جوقة القضاة" ، ملخصا أن هؤلاء المحرضين أنفسهم قتلوا رفيقا لهم بالرصاص وألقوا جثته في "حفرة كلس" . ولم يقتلوا بدافع الشك في سلوكه واكتشاف خيائته ، ولكن بدافع التكفير عن "نوايا الطيبة" التي عرضت حركتهم السرية للخطر .^(٦)

وتتابع الجوقة أحداث الحكاية باهتمام متدخلة من حين لآخر ، ثم تصدر حكمها التالي :

- (١) انظر مقالة د . عادل قرشولي "لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي؟" . كتاب "مسرح التغيير" . ص ١٣-١٧ .
- (٢) المرجع نفسه . ص ٣٣ .
- (٣) انظر مقالة فيرنر ميتنتسفاي "بريخت ١٩٧٣" . كتاب مسرح التغيير . ص ٩٤ .
- (٤) من مقدمة "القرار" لبريخت . ترجمة محمد عيتاني . دار ابن خلدون . الطبعة الأولى . بيروت ١٩٧٧ . ص ٦ .
- (٥) بريخت ، برتولد : خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة . ترجمة نبيل حفار . كتاب مسرح التغيير . ص ٢٢٥ .
- (٦) بريخت ، برتولد : القرار . ص ١٠ .

نحن موافقون على ما فعلتم
ان روايتكم تبين لنا أنه تلزم أشياء كثيرة لتغيير العالم :
الغضب والصلابة • العلم والسخط
المبادرة السريعة ، والتفكير الطويل
الصبر البارد والدأب اللامتناهي
فهم الحالة الخاصة وفهم المجل :
ان دروس الواقع هي وحدها التي يمكنها أن تعلمنا
كيف نغير الواقع . (١)

وبريخت هنا لا يريد ان يقنع بهذه المزايا والصفات التي تشيد بها الجوقة ، ولكنه
ايضا يريد أن يقنع بضرورة الاقدام على القتل واستعمال العنف من أجل تغيير العالم .

وفي " القاعدة والاستثناء " (٢) نجد أنفسنا أمام تاجر يحث خطاه الى مدينة " أورجاش " حيث
توجد حقول البترول التي يخشى أن يسبقه اليها منافسوه ويستغلوها قبل وصوله . ولهذا نراه
يستبد بتابعه الذي كان ينو " تحت أدوات العمل ويستعمل معه أسلوب الترغيب والترهيب
كي يسرع في جرساقيه . وحين يشفق دليله على هذا العبد التعيس يطرده ويستعمل
مرة السوط او المسدس كي يحمله على السرعة ، ومرة أخرى يعمد الى ملاطفته خوفا من
انقلابه عليه في البراري المهجورة . ويضل التاجر وتابعه فلا يهتديان الى المدينة ، وينفسد
ما كانا يدخرانه من ماء . وبهم العبد يتقدم وهائه الخاص الى سيده فيستريح هذا الأخير ،
ويحسب أن تابعه يريد أن يحطم رأسه بحجر ، فيطلق عليه الرصاص .

وتكتشف الجريمة فيقدم التاجر الى المحاكمة ، وهنا يتجند القضاة للدفاع عن المجرم ،
ويثبتون بالأدلة " القاطعة " أن التاجر برئ ، لأنه كان في حالة دفاع شرعي عن النفس .
وهكذا تفشل أرملة العبد في الاقتصاص لفقيدها . وتنتهي المسرحية بتعليق جوقة الممثلين
على ما حدث :

(١) بريخت ، برتولد : القرار . ص ٥٦ .

(٢) انظر : Le "Théâtre Complet" de Brecht, Edition L'Arche, T3.
Paris 1974. P.7-30.

* هكذا تنتهي

حكاية مسافر

لقد سمعتم ورأيتم

لقد رأيتم الاعتيادى ، الذى يحدث دون توقف * . (١)

كل هذه الآثام تعد قواعد ثابتة في النظام الرأسمالي : احتقار التجار الكبار للفقراء ، واستعبادهم ، واستيادتهم بالشدة أو اللين ، وحرص هؤلاء العبيد الفقراء على الرضوخ لآسيادهم وتقبيال الأذى التي تصفعهم ، وعدم تورع الرأسماليين عن ارتكاب الجرائم ، اذا لزم الأمر ، وسوء ظنهم بعبيدهم ، وتلف الرأسماليين على الأثراء والتطاحن ، ووقوف القانون في جانب الأقوياء . . . تلك هي القاعدة المطردة ، أما الاستثناء فيمكن أن يوجد في طبقة الكادحين فقط . ذلك ما أراد بريخت أن يلقنه قراءه أو مشاهديه من العمال خاصة .

وفي مسرحية * الاخوة هوراس والاخوة كورياس * (٢) يحرض بريخت على اعطائنا دروسا في الاستماتة في الدفاع عن الوطن واستغلال أبسط الوسائل في المنازلة ، والاستفادة من الحيل والخبرات المحلية التي تمكن من هزم الغزاة مهما كانت عدتهم وقوتهم * . (*)

وما يقال في هذه المسرحيات الثلاث يقال أيضا في سائر مسرحياته التعليمية

الأخرى .

ومن أهم خصائص أعمال هذه المرحلة التعليمية - اضافة الى التلقين - المباشرة ، وتكبييل الشخصيات بحيث تصبح أبواقا للمؤلف أو قطع شطرنج ، والتضحية بالفرد من أجل الجماعة ، وأخيرا الميل الى القصر .

1e "Théâtre Complet" de Brecht, Ed. T3. Paris 1974. P. 7-30

(١) انظر :

(٢) بريخت ، برتولد : * الاخوة هوراس والاخوة كورياس * . ترجمة سعيد حورانيّة ،

دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ .

(*) الملاحظ أن بريخت في هذه المسرحية يركز على الروابط المادية البحتة التي تشد الانسان الى وطنه . ويهمل الروابط الروحية التي يمكن أن تكون أقوى وأصلب فلواتبعنا منطق بريخت هنا لما تردد الواحد منا في التخلي عن وطنه بمجرد عشوره على ظروف مادية أحسن .

في سنة ١٩٣٤ تقريرا يكف بريخت عن كتابة مسرحياته التعليمية ويأخذ في الاتجاه نحو مرحلة في غاية الأهمية من حيث " الكم " و " الكيف " على حد سواء ، وهي المرحلة الملحمية .



ح - الاتجاه الملحمي . حين امتلك بريخت زمام هذا الاتجاه وتبلورت نظريته في المسرح ، أصبح " أعظم الكتاب الدراميين الفنيين في عصره وأوسعهم نفوذا أيضا " (١) في نظراً كبير النقاد من أمثال " جورج لوكاتش " .

وهذا الاتجاه يجدر بنا أن نستوعبه ونحصل على صفة ما يمكن أن يقال في نعتيه من خلال عرضنا لنظرية بريخت نفسه .

(١) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، ص ١١٢ .

نظرية بريخت في المسرح

=====

ظل " أرسطو " يمارس تأثيره على المسرح أمدا طويلا ، الى أن جاء العصر الحديث بحركات درامية أخذت تهدد جدران نظرية " المعلم الأول " ، أحيانا عن وعسي وأحيانا أخرى عن غير وعي . وكان معول بريخت أقوى المعاول التي قوضت أركان تلك النظرية .

لقد تأمل بريخت في المسرح التقليدي فألفاه غير صالح بتاتا لعصرنا الحديث ، عصر التطور الرهيب للعلم الذي يتطلب مواكبة جماليات تختلف عن الجماليات العتيقة ، كما اقتنع بفكرة " التغيير " التي أخذها عن الماركسية وأراد أن يجعل المسرح في خدمتها ، إلا أنه وجد أن مفهوم المسرح الأرسطي أو البورجوازي بوسائله المستهلكة لن يستطيع أن يحقق غرضه الذي وقف حياته عليه .

حين أراد أرسطو أن يعرف التراجيديا قال : " انها محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، في كلام متع تنوع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعليين ولا تعتمد على القمص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحداث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات " (١)

لم يناقش بريخت كل جزئيات هذا التعريف ، وإنما ركز اهتمامه على وظيفة المسرح ، لأن المفهوم الأرسطي لتلك الوظيفة كان يشل المسرح الرأسمالي والبورجوازي عن أداء مهمته التي يراها هو .

وظيفة التراجيديا عند أرسطو هي " التطهير " من انفعالات كالشفقة والخسوف .

(١) طاليس ، أرسطو : فن الشعر . ترجمة د . شكري محمد عياد . دار الكتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٢ . ص ٤٨ .

(*) موضوع هذا المصطلح يندرج في إطار موضوع أعقد وأرحب ، وهو وظيفة الأدب (انظر ص ٣١-٤٣ من كتاب " نظرية الأدب " لأوستن وارين ورنيه ويليك) . لقد اشار هذا المصطلح الأرسطي جدلا طويلا بين النقاد الذين اختلفوا في تفسير التطهير وكيفية حصوله . ويمكن أن نجمل أهم تفسيرات أولئك النقاد فيما يلي :

١- نظرية التسامي (ليس بالمعنى الفرويدي) : ان وظيفة الدراما هي تطهير المتفرج من عاطفتي الخوف والشفقة عن طريق التحرر من المطابقة بينه وبين البطل التراجيدي ، فيتسامى " فوق هوروف القدر العمياء " ، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقنا قيود الحياة وأعباءها " (انظر ص ١٠ من كتاب " ضرورة الفن " لارنست فيشر) =

ولا ريب في أن "التطهير" الذي يقصده أرسطو يؤدى الى تصريف انفعالات غير مرغوب فيها ، لأنها تضايق الانسان روحيا أولا شعوريا ، وبالتالي فان المتفرج سوف يستمتع نفسيا اضافة الى استمتاعه حسيا "بعناصر التحسين" التي يعد الغناء أعظمها امتاعا كما يذكر أرسطو (١).

يرى بريخت أن هذا النوع من المتعة يعد ظاهرة انحلالية لا تختلف عن ظاهرة تناول المخدرات . صحيح أن المسرح "هو انتاج صور حية لأحداث حقيقية أو موضوعة وقعت

٢- نظرية المقارنة : ان افلاطون يهاجم المأساة بدعوى أنها تذكي في النفس عاطفتي الخوف والشفقة ، مما يؤدى الى ضعف في الناحية الانفعالية لدى المتفرج الذي يصبح أقرب الى الميوعة منه الى الرجولة (افلاطون : أيون . انظر "نصوص من النقصد الادبي - اليونان" . الجزء الأول . ترجمة الدكتور لويس عوض . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٥ . ص ٤١ وغيرها) . أما أرسطو فانه يفند هذا الرأي حين يعد اثارة تينك العاطفتين وسيلة ناجعة للتخلص منهما ، فيحصل التطهير المرجو الذي يجعل المتفرج أقوى وأصح من ذي قبل (انظر ص ١٠٢-١٠٣ من كتاب "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" للدكتور ابراهيم حمادة) . وإذا صح هذا التفسير فان أرسطو يكون قد تأثر بفهم المصطلح الطبي الذي كان يعنني - فيما يعنيه لدى اليونان - استخراج ما بالجسم من "مادة غريبة بأن يعطى مادة تشابهها بمقادير خاصة" (انظر كتاب "المصطلح في الأدب العربي" للدكتور ناصر الحاني . ص ٢١٤) .

٣- النظرية السادسة : ان المتفرج يجد متعة في رؤية ابطال التراجيديا يتعذبون ويقاسون ، وتزداد متعته حين يتأكد من أن ما كان يراه على خشية المسرح مجرد تمثيل مختلف عن الواقع (انظر "المصطلح في الأدب العربي" للدكتور ناصر الحاني . ص ١٠٣) .

٤- النظرية الاحلالية : ان المشاهد يندمج مع بطل التراجيديا بحيث يصبح يتمثل نفسه في اهاب ذلك البطل ، وعندما يخرج من المسرح يداخله نوع من الفسح المتولد عن شعوره بأن الكوارث التي حلت بالبطل لم تحدث له وأن متاعبه الشخصية ليست بذات بال اذا قيست بمتاعب "أوديبي" أو "عطيل" أو "فيدر" مثلاً . (انظر ص ١٠٣ من كتاب "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" للدكتور ابراهيم حمادة) . وهذه النظرية تكاد تكون هي النظرية السابقة .

٥- النظرية التعليمية : حين يرى المتفرج معاناة البطل التراجيدي ويدرك أسبابها الحقيقية التي تكون عادة - شريرة ومهلكة يتعلم "عن طريق أحاسيس الخوف والشفقة المستثارة" ، ويتلافى تلك الاسباب في حياته العملية (انظر ص ١٠٣ من كتاب "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" للدكتور حمادة . ص ١٠٣) .

(١) انظر كتابه "فن الشعر" (كتاب أرسطو طاليس في الشعر) . ترجمة د . شكري عياد . ص ٥٦ .

بين الناس ، وذلك بقصد التسلية * (١) كما يعترف بريخت ، ولكن التسلية التي يريد ها بعيدة كل البعد عن التسلية البورجوازية المعتادة . انها تسلية مشروطة وليست مقصودة لذاتها . وهذا أمر مشروع ومطلوب ، لأن أسلوب التسلية يختلف من عصر الى آخر ، فالأغريق - مثلاً - كانوا يجدون متعة في الشعور باستحالة الافلات من القدر ، والفرنسيون في عهد لويس الرابع عشر كانوا يلتذون برواية القهر الذاتي للنفس بطريقتهم الرشيقة المعهودة ، والانجليز في عهد اليزابيث كانوا يتسلون بمشاهدة طيش الشباب على خشبة المسرح ، وهكذا دواليك (٢) . واذا كان الأمر على هذه الحال وجب علينا أن نبحث عن مسراتنا التي تناسب طبيعة عصرنا ، عصر سيطرة الروح العلمية التي جعلت الناس يجدون متعتهم في المعرفة والجدل والاكتشاف ، بحيث اضحى من الممكن التفكير في وضع نظرية جمالية * حتى للعلوم الرياضية والطبيعية * (٣) فلا مجال إذن للتناقض بين التعليم والتسلية ، لأن ذلك التناقض الذي يؤكد نقاد كثيرون " ليس قائماً بالضرورة بالطبيعة " (٤) .

وكي نحقق تسليتنا المسرحية المفيدة التي تسهم في " تغيير العالم " لأمندوحة لنا - في نظر بريخت - من انتزاع المتفرجين من الغيبوبة التي يستغرقون فيها في أثناء مشاهدة الأعمال المسرحية البورجوازية ذات التقاليد الأرستقراطية الهادفة الى خلق المتعة السلبية .

وحتى ندرك المقصود بتلك * الغيبوبة * (٥) دعنا نفصح المجال لبريخت نفسه ليصف

-
- (١) بريخت ، برتولد : المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . مجلة الآداب الأجنبية . تشرين اول . دمشق ٧٥ . ص ١١٣ - ١١٤ .
 المصدر نفسه . ص ١١٥ .
 المصدر نفسه . ص ١١٣ .
 (٢) بريخت ، برتولد : المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ . انظر كتاب * الرؤيا الابداعية * ، وهي مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر . ترجمتها أسعد حليم . دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٢٠٦ .
 (٣) في نظري أن بريخت على حق في وصفه لتلك * الغيبوبة * على الرغم من ميالغته - قليلاً ، فالشكل المسرحي الأرستقي بإمكانه ان يخلق وهما عميقاً لدى المتفرج يسوءى بشكل او بآخر الى شيء من * التوازن والرضى * حسب قول * أوين * (انظر كتابه " برتولد بريخت : حياته ، فنه ، وعصره " . ص ١٦٠) ، ولولا ذلك ما كان الغربيون ليعطوا تلك الأهمية البالغة للتراجيديا على مر العصور . وفرويد يؤكد هذه الحقيقة حين يذكر السبيل التي يتبعها الانسان بغية التخفيف من قسوة الحياة واشجانها ، =

مظاهرها : " لو ذهبنا الى احدى دور المسرح وراقبنا التأثير الذى يمارسه المسرح على النظارة ، فانتا سنشاهد حولنا أشكالا جامدة من البشر وقد اتخذت شكلا غريبا : انهم يبدون في توتر شديد وكل عضلاتهم مشدودة في حالة من الارهاق المفرط . كذلك سنلاحظ أنه لا يوجد بينهم أى اتصال ، وأن تواجدهم بعضهم مع بعض أشبه بتواجد أناس نيام ولكنهم يعانون من أحلام مزعجة لانهم كما يقال يستلقون على ظهورهم . صحيح أن أعينهم مفتوحة ولكنهم لا يبصرون ، انهم يحملون فقط " . (١)

ولانتزاع المتفرج من هذا الاستسلام الذى يقضي على كل فعالياته يجب أن نعمل على ايقاظ عقله وتشجيع ملكاته النقدية وإزالة الجدار الرابع السميكة الذى يفصل بينه وبين الممثل . وكل هذا يمكن أن يتم — في رأى بريخت طبعا — عن طريق " التغريب " . فما هو التغريب إذن ؟

وخاصة سبيل الخيال والفن : " وتنجم الترضية هنا عن أوهام يقر المرء بأنها أوهام من دون أن يقدح بالانهايا عن الواقع . والميدان الذى تتأتى منه هـذا الأوهام هو ميدان الخيال ، ولقد كانت الحياة الخيالية في سالف الزمان ، وطردا مع تطور حس الواقع ، قد تملصت على نحو سافر من محك الواقع وتكفلت بالاستجابة للامنيات العسيرة التحقيق . وفي ذروة هذه الأفراس الخيالية تتربع المتعة الناشئة عن الآثار الفنية ، تلك المتعة التي تجعلها هذه الآثار الفنية عينها ، بواسطة الفنان ، في متناول من ليس هو بـمبدع . . . ولكن وأسفاه ، فالخـُـدُر المخيف الذى يغمرنا فيه الفن سريع الزوال " . (انظر " قلق في الحضارة " لغرويد . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة . بيروت . ط ٢ . ١٩٧٩ ص ٢٩) .

ومن هنا نخالف الأستاذ علي عقله عرسان الذى يرى أن المتفرج أفطن من أن يستغرق في مثل هذه " الغيبوبة " التي يزعمها بريخت . فالمتفرج في نظـر الأستاذ عرسان يتصرف " بكل بساطة ، وهو في سكونه على مقعده في صالة العرض ، ووضعه الذى أسماه بريخت بوضع الغيبوبة ، متحرك عنيف الحركة من الداخل ، تمور نفسه ، وهو في ذلك الوضع ، بالحركة وهو على أعنف ما يكون من يقظة وتتبع " (انظر " سياسة في المسرح " للأستاذ عرسان . ص ٢٨١) .

هذا " وربما كان السبب الذى أدى بالأستاذ علي عقله عرسان الى التمسك برأيه هذا هو انطلاقه من ذهنية المتفرج العربي الذى لم يتعرس بعد على ارتياد المسرح — بالمفهوم الأرسطي — واتخاذ مخدرا . ويؤنسنا الى هذا وصف الأستاذ عرسان لجمهور " الحكواتي " (انظر ص ٢٧٤ وما بعدها من كتاب " سياسة في المسرح " .

بريخت ، هرتولد ، المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . ص ١٢١ . (١)

يعرف بريخت التغريب بأنه اظهار الشئ المألوف في صورة غير مألوفة وذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أى سلوك كان واشهاره ^(١) ويضرب لنا بريخت مثلاً بذلك الموقف الذى اتخذه "غاليليه" من مصباح متدل ينوس يئنة ويسرة . فقد رأى "غاليليه" نوسان المصباح وكأنه أمر غريب مثير للدهشة ، ومن هنا اكتشف قانونه الشهير ، أى " قانون الرقاص " . ويؤكد بريخت أن اضعاف " اللامألوف " على المألوف أمر شاق بقدر ما هو مجد ، وأن المسرح يجب أن يحرض عليه " من خلال الصور التي يقدمها عن الحياة الاجتماعية " ^(٢) .

ويمكن تقسيم وسائل التغريب لدى بريخت الى فئتين :

أ - فئة الوسائل التغريبية البنائية .

ب - فئة الوسائل التغريبية الحرفية .

أ - أما عن وسائل الفئة الاولى فانها تكمن في التأليف المسرحي نفسه ، أى في طريقة البناء خاصة . وهذه الوسائل نلخصها فيما يلي :

I - تقطيع الحدث : يتفق بريخت مع أرسطو على أن القصة نواة الدراما وروحها ^(٣) ولكنه يختلف معه في هدفها وطريقة عرضها . فاذا كان هدف القصة عند أرسطو هو "التطهير" المرادف للتسلية الروحية ، فان هدفها عند بريخت هو توفير "مادة المناقشة أو النقد أو التغيير" ^(٤) . ولا يعني هذا أن بريخت يغفل الجانب الترفيهي في القصة ، بل انـه يؤكد جوانبها التي "تحتوى على الدروس والايحاءات التي تبعث السرور لدى الجمهور" ^(٥) . الا أن هذا السرور يظل مشروطاً كما أشرنا منذ قليل . واذا كان أرسطو يحرص على أن تكون القصة كاملة مترابطة الأجزاء ^(٦) فان بريخت يرفض ذلك الترابط ويعمد الى تقطيع حبل القصة

(١) بريخت برتولد : المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . ص ١٢٦ ، ١٣٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٢٧ .

(٣) انظر "كتاب أرسطو طاليس في الشعر" . ص ٥٤ . ثم انظر "منطق بريخت في المسرح" ص ١٣٦ .

(٤) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٣٦ .

(٥) انظر الصفحة نفسها .

(٦) انظر "كتاب أرسطو طاليس في الشعر" . ص ٤٨ وما بعدها .

من حين لآخر ، ويفصل بين أجزائها بحيث * يحتفظ كل مشهد لنفسه بمغزاه الخاص * (١) حتى يحول دون ارتقاء المشاهد في القصة كما لو كان يرتقي في نهر ويدمن للتيار يقوده أنى شاء (٢).

ومن هنا فأننا لا نأخذ بريخت - كما فعل بعض النقاد - على عدم اهتمامه * بالحبكة المتصلة التي تربط أول المسرحية بآخرها * (٣) كما يقول الدكتور عبد الغفار مكاوي ، لأن الغرض من ذلك هو التغريب طبعاً .

II - الانفصال عن الحدث . ان أرسطو يفرق بين الأنواع الأدبية بشكل صارم . فالمسرحية مسرحية ، والملحمة ملحمة ، ولا يسمح بتداخل عناصر هذه مع عناصر تلك . وأهم خلاف بين هذين النوعين الأدبيين لديه - كما رأينا من خلال تعريفه التراجمي لمن قبل - يتمثل في كون المسرحية تقدم الحدث مثلاً على الخشبة بينما تكتفي الملحمة بالأخبار عنه (*) .

(١) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٥ .

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ١٢٦ .

(٣) انظر مقدمة ترجمته لمسرحية " السيد بونتيللا وتابعه ماتي " . ص ١٣ .

(*) هنا نرى أرسطو يفضّل الطرف عن دور الحقبة الاخبارية . ان المسرح الاغريقي كان يقصي الحوادث العنيفة عن خشبة المسرح ، ويكتفي بالأخبار عنها ، وذلك لان المسرح آنذاك كان يعد جزءاً من الشعائر الدينية المقدسة الجديدة بالاحترام ، وكان المسرح معبد . ومن هنا كانت الضرورة ملحّة لادخال " الجوقة " .

وفي العهد الروماني خرج " سينيكا " عن سمت المسرح الاغريقي فلم يتورع عن تقديم المناظر الدموية الرهيبة للمشاهدين . وحين جاءت المدرسة الكلاسيكية الفرنسية أحييت التقاليد المسرحية الاغريقية فرفضت هي الأخرى أن تعرض مناظر العنف . الا أن المسرحيين في عصر النهضة تمردوا على مثل هذه التقاليد الموروثة التي لم يعد لها مسوغ واقتفسوا أثر سينيكا الذي يعدّه بعض الباحثين " المسؤل الأول من مناظر الرعب والفظائع المريعة التي تعدو صفة في جبين المسرح الاليزابيثي " (د. احمد عثمان : مقدمة ترجمته لمسرحية " هرقل فوق جبل أوتيا " من تأليف الفيلسوف الشاعر " سينيكا " . سلسلة " من المسرح العالمي " . عدد ١٣٨ . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨١ . ص ١٠٣) .

وقد حذت المدرسة الرومانية حذو مسرحيي عصر النهضة فثارت على كل القواعد الصارمة التي روجت لها المدرسة الكلاسيكية ، بما في ذلك قاعدة الاحجام عن تقديم مناظر العنف على خشبة المسرح ، وتبعتها في ذلك سائر المدارس الحديثة التي استغنت عن الجوقة ، حتى جاء بريخت . لقد أعاد بريخت الجوقة الاغريقية الى المسرح من جديد ، ولكنه حملها وظائف تختلف تماماً عن وظائفها القديمة . ولعل أبرز وظائفها الجديدة هو سرد الأحداث =

أما بريخت فإنه لا يتورع عن تقديم الأحداث عن طريق السرد بدلا من التشخيص ، ويفسح المجال للراوي الذي يضيف على الفعل طابع الاعادة ، أى أن الحدث الذي يعرض على خشبة البريختية يصبح مجرد تذكّر لما كان قد حدث .^(١) وذلك حرصا^(*) على تبديد الوهم الذي يستولي على المشاهد ، وابعادا للحدث الذي يمكن أن يجرفه كتيار النهر ، فالراوي عند بريخت لا يسعى الى جعل المتفرج يتفاعل مع وقائع القصة ويعيشها ، بل يسعى الى فصل تلك الوقائع عن أهواء المشاهدين واطهارها في صورة غيـر

= وتنوير المشاهد (انظر ص ٤٠٦ من " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ترجمة د . جميل نصيف . منشورات وزارة الاعلام . بغداد ١٩٧٣) . ولم يكتف بريخت بإدخال الجوقة ، بل أدخل كثيرا من التقنيات الأخرى — كما سوف نرى — كاللافتات والشاشة وتخريب التمثيل وما الى ذلك مما يعد ممتعا لوظيفة الجوقة السردية والتنويرية ويضيف على العمل المسرحي طابع الملحمية ، وهو ما يخالف مبدأ الفصل بين الأنواع الذي نادى به أرسطو قديما وتبناه المسرح الدرامي .

وقد تحدث بريخت في هذا الموضوع فنفي وجود النوع الأدبي الصافي المطلق وأكد أهمية " الانجازات التكنيكية " التي أتاحت للمسرح أن يدخل " عناصر السرد القصصي في العروض الدراماتيكية " . (انظر ص ١٠٥ من " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت) . وعلى أى حال ، فإذا لم يكن المسرح الاغريقي يخلو من عناصر " ملحمية " أو سردية — وهو ما ينقض رأى أرسطو — فإن المسرح الملحمي البريختي أعطى تلك العناصر أهمية فائقة وابتكر لها وسائل أخرى تعززها بحيث أصبح مسرحه موسوما بطابع " الملحمية " أو " الروائية " .

(١) انظر حوارية الليلة الثانية من " شراء النحاس " لبريخت . ترجمة عبد الله عويشق . الحياة المسرحية . عدد ٤٠٥ . دمشق ١٩٧٨ ص ١٥٨ .

(*) هذا الحرص هو الذي جعل بريخت يشن حملته على مسرح " ستانسلافسكي " الذي يسعى الى خلق الوهم القوي لدى المتفرج (انظر الليلة الأولى من حوارية " شراء النحاس " لبريخت . ترجمة نبيل حفار . الحياة المسرحية . عدد ٤٠٥ . دمشق ١٩٧٨ ص ١٤٧-١٤٨ ، ثم انظر الليلة الثانية من الحوارية ذاتها . ص ١٧٢) .

مألوقة (*) وهذا يستطيع الراوية أن يقدم الأحداث وكأنها لا تخصنا نحن في الحاضر ، بل تخص أناسا من الماضي غريبا عنا ، لأن ظروفهم تختلف عن ظروفنا . ولا ينطبق هذا على المواضيع التاريخية فحسب ، بل ينطبق كذلك على المواضيع المعاصرة من خلال ربط الشخصيات والأحداث بزمان ومكان خاصين وظروف معينة قابلة للتغيير . (١)

III - تحييد الجوقة . الجوقة في المسرح اليوناني المثالي عند " سوفوكل " جزء جوهري من الكل ، لأن " بعض الأجزاء يتم بالعرض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء " ، (٢) أي غناء الجوقة . على حين أن هذه الجوقة - التي أصبح استخدامها نادرا في المسرح المعاصر كما رأينا في الهوامش السابقة - في مسرح بريخت أنيطت بها أدوار أخرى ، كأن تقوم " بإطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها " ، (٣) أو تنبئ عما سوف يحدث ، أو تعلق على الأحداث . ويبرر بريخت وجود الجوقة في مسرحه بضرورة

(*) الملاحظ أن بريخت لم يستطع أبدا أن يكبح جماح عواطف وأهواء المتفرجين في كثير من مسرحياته ، وخاصة تلك المسرحيات التي كتبها في المنفى . ان مواقف مثل انفصال " غروشا " عن خطيبها بسبب الطفل الذي تبناه في " دائرة الطباشير القوقازية " ، وموت الفتى " خوان " في " بنادق الأم كارار " ، واعتقال " سيمسون ماسار " في المسرحية التي تحمل العنوان ذاته ، ومصرع الثوار في " كومونة باريس " ، وسقوط " كاترين " الخرساء في " الأم شجاعة وأولادها " ، نقول : ان مواقف من هذا القبيل من الصعب أن يثد المشاهد عواطفه تجاهها .

ويذكر " فريدريك أوين " أن بريخت عمد إلى إجراء تعديلات على " الأم شجاعة " بعد أن قدمت على خشبة مسرح " زيوريخ " وأثارت انطبعا مأساويا مؤثرا لدى المشاهدين (انظر كتابه " برتولد بريخت : حياته ، فنه ، وعصره " ص ٢٩١) .

ويحاول بريخت أحيانا أن يجند وسائل التخريب الحرفية أو الخارجية لتبديد شعور الرثاء في صدر المتفرج ، كأن يستخدم مؤثر الموسيقى العسكرية في أثناء تقديم بعض مواقف " الأم شجاعة " ، ولكنه يخفق ، بل يزيد تلك المواقف درامية ، كما يقول " بنتلي " ١ (انظر كتاب " المهارة السوداء " ص ٣١١) .

وفي هذه الحال يجبر بريخت على التضحية بنظريته الجمالية ويرتجى في أحضان أرسطو .

(١) بريخت وبرتولد : المسرح التجريبي . ترجمة قيس الزبيدي . كتاب " مسرح التغيير " ص ٢٨٥-٢٨٧ .

(٢) كتاب أرسطو طالس في الشعر . ص ٤٨ .

(٣) بريخت وبرتولد : المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ انظر كتاب " الرؤيا الابداعية " ص ٢٠٥ .

افهام الجمهور، لأنه لن يتأمل ويدرك بمجرد رؤيته لما يقع^(١) وأذن فإن هذه الوسيلة تقدر زناد الفكر أو العقل — لا العاطفة — كي يمارس النقد المطلوب، ويبصر المشاهد، أى أنها هي الأخرى تبعد الحدث عن المتفرج .

IV — وفلا من كل هذا ، فإن بريخت يتخذ العناصر البشرية (الجوقية ، أو الممثل ، أو الراوى) وسائل لتبنيه الجمهور مباشرة أو الايحاء له بأن ما يحدث على المسرح مجرد تمثيل في تمثيل .



ب — وأما عن وسائل الفئة الثانية فإنها تتمثل في الصناعة المسرحية ولوازمها . أى في الاخراج والديكور والملابس والموسيقى وطريقة الأداء ، وما الى ذلك . ونستطيع أن نوجز هذه الوسائل على النحو التالي :

I — الاخراج : هناك صراع خفي بين المخرج والمؤلف . المؤلف يريد أن يستبد بخشبة المسرح ويتخذ كل العناصر السمعية والبصرية خادمة لفكرته التي عبر عنها في مسرحيته، والمخرج بدوره يريد أن يتحرر من النص كي يبرز عضلاته في فن الاخراج الذى أصبح يسدرس في المعاهد الخاصة ، وأصبح له مذاهبه وأقطابه . . . فما موقف بريخت من هذه المشكلة ؟

لم يضق بريخت بالمخرج الى درجة أن يتساءل مع " جان فيلار " عما اذا كان " قتل المخرج المسرحي " ^(٢) حلالا ١٩ ، كما أنه لم يؤيد أنصار " العرض من أجل العرض " ^(٣) على نحو ما نجد في مسرح " أنطوان " و " بيسكاتور " وغيرهما ممن كانوا مولعين بخلق قوة الايهام الواقعي على خشبة ^(*) بل سار في طريق آخر يتلاءم مع نظريته في المسرح الملحي .

- (١) بريخت ، برتولد : حوارية " شراء النحاس " . الليلة الاولى . ترجمة نبيل حفار . الحياة المسرحية . عدد ٤-٥ . ص ١٥١ .
- (٢) فيلار، جان : حول التقاليد المسرحية . ترجمة سعد الله ونوس . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ . ص ٣٣ وما بعدها .
- (٣) المرجع نفسه . ص ٥١ .
- (*) لست أدري أين قرأت عن مخرج أحب أن يذكي نارا كي يستدر قليلا من الدخان الذى يوهم باحترق أحد المنازل ، فإذا بالنار تفلت منه وتحرق المسرح ذاته ، فيخرج المتفجرون والسعال يخنقهم !!

ان المسرح عند بريخت ليس خادماً للمؤلف . ومن هنا فانه حين كان يرى مثلاً ما قد أتى ايماءة أو حركة موفقة لا وجود لها في النص ينادي قائلاً : " ان هذه هي لحظتك . فلا تدعها تفوتك . والآن جا دورك ، ولتذهب المسرحية الى الجحيم ! " . (١)

ليس معنى هذا أن بريخت ضد النص ، وكى يتضح لنا ذلك علينا أن نراعي الاعتبارين التاليين :

١- ان بريخت كان مؤلفاً ومخرجاً في الوقت ذاته ، ومادام الأمر كذلك فانه يستطيع أن يخضع مؤلفاته للتجربة حتى يتسنى له أن يعدل النص كما يشاء .

٢- ان النص عند بريخت يعني القصة المروية ، ولا يعني الحدث الممثل باتقان على الخشبة والذي يحرص مؤلفه على رسم كل صغيرة وكبيرة بعناية فائقة . والشئ الجوهرى في القصة عند بريخت هو مضمونها الذي يحقق التحريض على التغيير . هذا ما يؤكده بريخت نفسه في حوارية قصيرة :

" س : ماذا يفعل المخرج ، حينما يقدم مسرحية على المسرح ؟

ج : انه يقدم قصة الى الجمهور .

س : ماذا يوجد تحت تصرفه لهذا الغرض ؟

ج : نص ومسرح وممثلون .

س : ما هو الأهم في القصة ؟

ج : معناها ، وهذا يعني مغزاها الاجتماعي .

س : وكيف يتم الكشف عن معنى القصة ؟

ج : بواسطة دراسة النص ، وأسلوب كاتبه وزمن نشوء القصة " . (٢)

وانذا كان معنى القصة هو المهم فان بريخت يحرص على اصطناع أى وسيلة تؤدى الى هدفه ، وأهم وسيلة عنده في هذا المجال هي البساطة في العروض والابتعاد عن الاثارة والايهام الذى نجده في مسرح " بسكاتور " . وهذا ما جعل بريخت يلجأ الى استخدام

(١) بريخت ، برتولد : عمل المسرح . فرقة برلين ١٩٥٢ . ترجمة محمد خليل خليفة . انظر " مسرح التغيير " . ص ١٣٨ .

(٢) بريخت ، برتولد : نصوص حول مهنة الممثل . ترجمة قيس الزبيدي . الحياة المسرحية . عدد ٤-٥ . ص ١٧٦ .

الوسائل غير الاعتيادية منذ أوائل العقد الرابع من القرن العشرين . لقد أخرج مسرحية " رجل برجل " — مثلا — على الصورة التالية : يظهر الجنود والضابط " كوحوش هائلة ، وذلك باستخدام الأقواس المعدنية والحكاكيز المضخمة " (١) ، وما إلى ذلك .

وعلى أى حال ، فإن أسلوب بريخت في الإخراج سوف يتضح أكثر من خلال مواصلة الحديث عن تقنية التمثيل والوسائل التخريبية المحسوسة .

II — عزل الممثل عن الدور الذى يؤديه . كان المعيار المثالي في تقييم التمثيل ينصب على مدى اندماج الممثل في دوره وتمص الشخصيات المختلفة . وجاء بريخت فرفض هذا المعيار ، لأنه يشجع الممثل على استثارة عواطف المتفرج ويشل تفكيره وحاسته النقدية ، ودعا إلى احتفاظ الممثل بأفكاره ومشاعره الخاصة ، " أن عليه فقط أن يعرض الشخصية التى ينوب عنها " (٢) ، أن يذوب فيها ، ويمكن تحقيق ذلك بتحويل عملية العرض إلى " عملية فنية " .

ومن أجل إيضاح هذا الأسلوب يورد لنا بريخت المثال التالي : حتى يظل الممثل محتفظا بموقفه المستقل يمكن أن نتركه يصدر حركات وإيماءات تفصله عن دوره ، وتذكرنا بأنه الممثل فلان ، كأن يدخل سيارا ويضعه من يده كل مرة (٣) .

III — تخريب الوسائل البصرية والسمعية . كانت هذه الفنون — من مثل الديكور والأزياء ، والموسيقى والرقص وغيرها — في المسرح التقليدى تتفاعل فيما بينها وتتسجم بحيث تخلق الجوامع الملائم للنص المقنع بأحداثه .

وحين جاء بريخت أبطل هذه الوظيفة الإيهامية ، وسعى إلى تحقيق هدفين من وراء اصطلاح الفنون في المسرح :

١ — تأكيد صيغ بريخت وصوره في ذهن المشاهد ، وذلك عن طريق التبسيط فـي هذه الفنون (٤) على نحو ما نرى في " الأم شجاعة " التى لا تكاد تعرض على خشبة سوى عريتها .

(١) من مقدمة " رجل برجل " لبريخت . ترجمة نبيل حفار . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ . ص ٥٥ .

(٢) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٢٨ .

(٣) المصدر نفسه : ص ١٢٩ .

(٤) انظر " الأسلوب المسرحي عند بريخت " لماكس شريدر . ترجمة محمد خليل خليفة : " سر التغيير " . ص ١٢٥ .

٢- تبديد الاليهام بالواقعية عن طريق الفصل بين هذه الفنون بحيث لا تشكل فيما بينها أى انسجام . هذا فضلا عن الاغراب في بعض الاشكال المادية والازياء والمكان أيضا (١) ان الأثنية - مثلا - تستطيع أن تخلق جو " اللامألوف " الذى يؤدى الى التأمل ، وكذلك الأمر بالنسبة للمساحيق الفاقعة الألوان ، أو الموسيقى " الباردة الجمال " أو " المتوحشة " (٢)

وبالطبع فان بريخت لا يريد أن يتخذ هذه الفنون مجرد حلي تمتع المتفرج وتداعيب حاسته الفنية ، بل على العكس من ذلك فانه يريد أن يوظفها اجتماعيا . " ان تفسير القصة وتقديمها وعرضها يقع على عاتق المسرح بكلية ، أى على عاتق الممثلين ومهندسي الديكور ومصممي الأثنية والازياء والموسيقيين وواضعي الرقصات " . (٣)



هذا ، وإضافة الى مرامي وسائل التغريب الأثنية* الذكر فقد كان بريخت يهدف أيضا الى كسر حدة الجدية في مسرحه ، وكأنه شعر أن المتعة المتولدة من الحصول على المعرفة بالطريقة الجدلية ، أو من سرد القصص ، لم تكن كافية لجذب الناس - الذين يظلون منكبين على أعمالهم خاصة - الى المسرح ، فأراد أن يستفيد من وسائل التغريب التي تنتشر - المتفرجين من " تجارة المخدرات الروحية " (٤) كما يسميها ، وتسهم في تزويدهم بقدر من السرور ، أى أنها تسهم في الاجابة عن السؤال الذى يبدو أنه أرق بريخت كثيرا : " كيف يمكن للمسرح أن يكون متعا وتعليميا في ذات الوقت " ؟ (٥) وبالتالي فانها تصبح لدى بريخت " غطاء لوعظه " (٦) أن جاز لنا أن نجارى " ستيان " . كما يمكن القول ان هذه الوسائل تعد

- (١) انظر " منطق بريخت في المسرح " . ص ١٢٩ - ١٣٠ .
- (٢) بريخت ، برتولد : ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . ترجمة صافي ناز كاظم . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ٦٨ . ص ٢٦ .
- (٣) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٣٨ .
- (*) هناك وسائل تغريبية اخرى تسمى عادة " فن الاوتشرك " ، وهي الافلام والملصقات واللافتات وما الى ذلك .
- (٤) بريخت ، برتولد : المسرح التجريبي . ترجمة قيس الزبيدي . انظر كتاب " مسرح التغيير " . ص ٢٩٢ .
- (٥) المصدر نفسه . ص ٢٩١ .
- (٦) ستيان ، ج . ل : الطلعة السوداء . ترجمة منير صلاحي الاصبحي . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ . ص ٣٠٠ .

كذلك موثقا من العالم البورجوازي الذي يرفضه بريخت ويسخر منه (١).



ومهما يكن من أمر ، فإن مؤثرات التغريب وغيرها من الأسس التي تؤلف نظرية المسرح الملحمي لدى بريخت لم تكن مجهولة منذ القديم . وقد استطاع الدكتور مكاوى أن يكشف عن بذورها بدءاً من المسرح اليوناني والمسرح الروماني ومروراً بالمسرح الديني في القسرون الوسطى حتى الرومانيتين والتعبيريين والعبيين والطبيين الألمان (٢).

ولا نريد في هذه العجالة أن نستطرد للحديث عن تلك البذور ، وإنما نكتفي بالإشارة إلى أن دور المسرح الملحمي لم تكن موجودة في عهد الاغريق فحسب ، بل كانت أصولها متغلغلة حتى في المسرح الآسيوي — وخاصة المسرح الصيني والياباني اللذين كان بريخت معجباً بهما .

إن الراوى كان معروفاً في المسرح الآسيوي ، وكان يلعب الدور الأكبر في العرض ، وكذلك الجوقة (٣) . وهناك المسرحيات اليابانية "كابوكي" ذات التقاليد العريقة التي توصف بأنها "تقارب حدود" اللامعقول "بسبب ما تتسم به حيلها الشعرية من جنون عام" . وبديه أن "اللامعقول" هنا يقصد به "اللامألوف" الذي رأيناه عند بريخت .

وإذا كانت تلك الأصول موجودة منذ القديم فإن ذلك لا يحط من قيمة بريخت أبداً ، فهو الذي ألف بينها وبرر وجودها الملحمي بعد أن كانت أشتاتاً متفرقات لا يؤبه لها .

إن هدف التغريب في المسرح القديم يختلف تماماً عن هدفه لدى بريخت .

-
- (١) انظر "برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث" للدكتورة لميس العماري . مجلة "الموقف الأدبي" . عدد ١٢٧ . تشرين الثاني . دمشق ١٩٨١ . ص ٦٥ .
 - (٢) انظر كتاب د . عبد الغفار مكاوى "المسرح الملحمي" . سلسلة "كتابك" . دار المعارف القاهرة ١٩٧٧ . ص ٤-٧٦ .
 - (٣) انظر "المسرح في الشرق" لفسيويون بلورز . ترجمة احمد ، محمدرضا . دار الكاتب العربي . القاهرة ٢٤-٢٥ .
 - (٤) المرجع نفسه . ص ٢٣ .

كانت صور التخريب القديمة تحول دون المشاركة العاطفية ، ولكن تقنيتهما كانت تقوم على أساس ايحائي سالب للارادة أكثر من التقنية الأخرى التي تحقق المشاركة العاطفية^(١) هذا فضلا عن أن الصور القديمة للتخريب كانت تظهر مواضيعها كأشياء لا يمكن تغييرها ، خلافا للصور الجديدة التي تسعى الى نزع صفة المألوف الذي يبدو عاديا وطبيعيا ، بغية جعله في متناول الانسان وجعله قابلا للتغيير^(٢).



وقد أثارت نظرية بريخت هذه جدلا حادا بين رجال المسرح والنقاد منذ أن صاغها في " الأورغانون الصغير " حتى الآن . ولهذا وصفه " بروتستانت " بأنه من بين الكتاب المسرحيين المعاصرين هو " أشدهم ايهاا " .^(٣)

ويمكن تلخيص أهم الاعتراضات على نظرية بريخت فيما يلي :

١- ان بريخت يقترب خطأ فادحا في نظر " جورج لوكاتش " ، باعتقاده ان المسرح التقليدي يستطيع أن يستلج المتفرجين عاطفيا بصفة مطلقة ، " فسكرتيرة رئيس العمل قد تتوحد من خلال التعاطف ، مع نظيرتها على الشاشة ، والشاب العصري قد يتوحد مع أناتول كما يصوره شنيتزلر . ولكن من المؤكد أن أحدا لم يتوحد على الإطلاق ، بهذا المعنى ، مع أنتيجونا أو الملك لير " .^(٤)

هذا اعتراض وجيه ، ولكنه مبالغ فيه قليلا ، فهل يريد " لوكاتش " أن يقول ان التعاطف لا يتم الا مع نظائرها ؟

ان " أنتيجونا " تستطيع أن تنتزع تجاوتنا معها وتجعلنا نعيش ظروفها ما دامست القضية التي تدافع عنها قضية عادلة وإنسانية . فالحكم الذي أصدره الملك في حق شقيقتها

(١) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٢٦ .

(٢) انظر الصفحة نفسها .

(٣) انظر " المسرح الثوري " لبروتستانت . ص ٢٠٥ .

(٤) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ١١٤ .

وفي حقها حكم جائز يستثير جنونا ويؤجج عواطفنا الى أبعد حد دون حاجة الى أن نكون في سنّها أو من جنسها أو في ظروفها . و " الملك لير " أيضا يستطيع أن يؤثر في المشاهد دون حاجة الى أن يكون ذلك المشاهد ملكا ، بل يكفي أن يكون انسانا حتى يرثي له ويدين بناته العاقات .

ومع ذلك فانه يجب أن نشير الى أن موضوع المشاعر والاندماج في نظرية المسرح الملحمي قد أريك بريخت بعض الشيء . انه كان يهدف الى ايقاظ عقل المتفرج ، ولكنه في الوقت ذاته كان يخشى عواقب قتل عواطفه كما يبدو . وهذا يقال أيضا بالنسبة الى مدى احتفاظ الممثل بشخصيته وآرائه ، مما جعل بريخت يحاول أن يميز بين " الاندماج " في الشخص وبين الدخول في جلده . (١)

وربما كان الموقف الذي اتخذته بريخت في حوارية " شراء النحاس " ناتجا عن تأثير النقد عليه . ان لهجة بريخت الصارمة في " الأورغانون الصغير " كما رأينا من قبل تختلف عن لهجته في الحوار الذي يدور بين الممثل والفيلسوف الناطق بلسان بريخت :

" الممثل : هل يعني حذف " الاندماج " حذفًا لكل ما يمت بصلة للمشاعر ؟
الفيلسوف : لا ، لا . يجب عدم اعتراض مشاركة الجمهور العاطفية ولا هذه المشاركة لدى الممثل . وينبغي عدم الحيلولة كذلك دون تمثيل العواطف ولا دون استعمال الممثل اياها . وبين مصادرها العديدة الممكنة يوجد مصدر واحد فقط ، الاندماج ، يجب عدم استعمالها أو يلزم احوالها الى مستوى ثانوي . " (٢)

وفي الملحق القصير البالغ الأهمية الذي أضافه بريخت الى " الأورغانون " قبل وفاته بسنتين يلفت النظر الى " سوء التفاهم الذي يمكن أن يكون ناتجا عن طريقة التعبير التي يصفها بأنها " كانت مضللة في كثير من الأحيان " . (٣)

-
- (١) بريخت ، برتولد : " شراء النحاس " . الليلة الثانية . ترجمة عبد الله عويشق . الحياة المسرحية ، عدد ٤٥٠ . ص ١٦٩ .
(٢) بريخت ، برتولد : " شراء النحاس " . الليلة الثانية . ص ١٦٩ .
(٣) بريخت ، برتولد : " منطق بريخت في المسرح " . ص ١٤٢ .

(*) ويحاول بريخت أن يخفف من حدة التناقض بين العرض والتجاوب في أداء المشـ...
باعتبار التمثيل والمعاشية طرفي صراع يستخرج منه المـ... التأثير الذي يرغب فيه (١)

من الاتهامات التي توجه الى بريخت وصفه بالعقلانية والذهنية (٢) ان بريخت
يتخذ من الجدل متعة العصر العلمي (٣) ولهذا فهو يدخله في مسرحه منذ المرحلة التعليمية
ويعدده أساسا لا يمكن الاستغناء عنه في الدراما الملحمية ، ويكاد يرفض العواطف والمشاعر
سواء في طريقة الأداء أو في طريقة الاستجابة ، كما رأينا منذ قليل ، ويسخر منه لخدمـ...
أيد يولوجية معينة يفسر كل شئ في ضوءها ، ويسعى الى البرهنة على كل شئ (٤) مستعينا
بالعلوم المختلفة ، وخاصة الاقتصاد والتاريخ والسياسة (٥) ويرى أنه من الصعب ومن العبث أن
يستنفد الكاتب المسرحي نفسه في البحث عن القضايا التي توصف بأنها " قضايا انسانية " ،
وينفي وجود هذه القضايا بالمرّة . ان الكاتب المسرحي — في رأى بريخت — في حاجة
ماسة " لدراسة العلوم . وبهذه الدراسة يبدأ منه شيئا فشيئا بتنمية علم خاص به " (٦)

كل هذه الآراء تسوغ اتهام بريخت بالعقلانية وتضعه في صف " بيرانديللو " و " برنارد شو " و " سارتر " . والحق أن بريخت لم يكن مفكرا " عقلانيا " كما يوصف أحيانا ، ولكنه كان ينطلق
دوما من أعماق الواقع ويلتزم بالقضايا الاجتماعية المعيشية . وكل ما في الأمر أن نزعة الرامية
الى اتخاذ المسرح وسيلة دراسة أثرت الى حد ما على فنيته . ان العناصر الفكرية والواقعية

(*) في هذا المجال يروي " فريدريك أوين " عن بريخت الطرفة التالية : في أثناء عرض مسرحية
" بنادق الأم " كارار " لم تستطع " هيلينا فايغل " — التي كانت تؤدي دور الأم — أن
تمسك دموعها ، حين كانت تلعن أنها " خوان " وهي تجهل أنه مات . ويؤكد بريخت
هنا أن قواعد في الأداء لم تخرق إطلاقا ، لأن دموع " فايغل " لم تكن دموع فلاحه ،
ولكن دموع مثله يحزنها مصير تلك الفلاحه " . (ص ٢٥٣ من كتاب أوين " برتولد
بريخت : حياته ، فنه ، وعصره ")

(١) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٢ .

(٢) انظر مقالة ديمشيتز (بريخت وعلم الجمال) . ترجمة قيس الزبيدي . " مسرح التغيير " ص ١٩٣ .

(٣) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٢ .

(*) من أهم ما ضلل بعض النقاد أنهم يخلطون بين نفي المشاعر من المسرح بالمرّة . وبين
دراستها . ان بريخت ليس ضد المشاعر من حيث هي مشاعر ، ولكنه ضد المشاعر التي
لا تخضع للدرس . ان غضب " لير " على خدومه يجب أن يدرس في رأى بريخت .

(٤) انظر " شراء النحاس " لبريخت . الليلة الأولى . ص ١٥٢ — ١٥٣ .

(٥) انظر مقالة بريخت " المسرح للمتعة أم للدراسة " ؟ . كتاب " الروايات الابداعية " ص ٢٠٨ — ٢٠٩ .

(٦) بريخت ، برتولد : " شراء النحاس " . الليلة الثانية . ص ١٥٥ .

(١) تتراوح في مسرح بريخت الملحمي بشكل يجعلنا نرفض وصفه بالعقلانية .

إذا كان ماء الفن قد نضب في كتابات بريخت في المرحلة التعليمية ، فإنه يظل ينجس المرحلة الملحمية مخترقا كل حدود الصرامة التي نحن أن تكبته . وحتى في " القضايا الإنسانية " التي يرفضها بريخت نظريا ، بل على من حين لآخر في مسرحياته الملحمية ، ويكفي أن نتفحص الإنسان الطيب في ستشوان " و " الأم شجاعة وأولادها " و " حياة غاليليه " و " الدونتيلا وتابعه ماتى " ، على سبيل المثال لا الحصر ، حتى نقف على الأدوات الفنية الناضجة التي تؤكد أن بريخت لم يكن يرى الواقعية أسلوبا ، بل كان يراها موقفا قد يتخطى التخوم الاجتماعية والأيدىولوجية إلى آفاق إنسانية أرحب . وذلك هو المنشود في الأدب الجيد الذي يعبر عن الكل من خلال الجزء ، وعن الشامل من خلال المحلي .

٣- واعتبر بعضهم المسرح الملحمي مسرحا أخلاقيا يقوم على الوعظ والارشاد ويرجع لهما (٢) وقد ترتب على هذا النهج أن أخرجت الشخصيات " في طفحات من الأسود والأبيض العاريين " (٣) وقذف " بأناس - هم لولا ذلك صحيحوا الأجسام - إلى أسيرة مرض اعتباطية " (٤)

ويرفض بريخت هذا الاتهام بشدة ، ويؤكد أن هدف المسرح الملحمي ليس أخلاقيا بقدر ما هو دراسي ، يكشف عن امكانيات إزالة الأوضاع الشاقة التي يعيشها الفقراء والمضطهدون والمستغلون . ان حديث بريخت - كما يقول - " لم يكن دفاعا عن الأخلاقيات بل دفاعا عن المظلومين . وهذان أمران مختلفان تماما ، لأن الاعتبار الأخلاقي كتييرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم " (٥)

(١) انظر مقالة ديمشيتز " بريخت وعلم الجمال " . كتاب " مسرح التغيير " . ص ١٩٤ .

(٢) انظر كتاب ستیان " الملهاة السوداء " . ص ٣٠٢ .

(٣) المرجع نفسه . ص ٢٩٩ .

(٤) الصفحة نفسها .

(٥) بريخت ، برتولد : المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ . انظر كتاب " الرؤى - الأبداعية " . ص ٢١١ .

وردود بريخت على متهميه بالنزعة الأخلاقية مقبولة اذا كانت كلمة " الأخلاق " تعني جملة القواعد المثالية للسلوك البشرى المستمدة من المواضع الاجتماعية العرفية ومن الكتب الدينية المقدسة ، أما اذا كانت هذه الكلمة تعني التشيع بمبادئ الماركسية والخضوع لها في الحياة العملية فان بريخت مخطئ ، طبعاً ، لأنه ظل يدعو الى الأخلاق بهذا المفهوم منذ أواخر الثلاثينات حتى وفاته . صحيح أن دعوته كانت غير مباشرة فسي المرحلة الملحمية - خلافاً للمرحلة التعليمية - ولكنها لم تنزل .

ان الأخلاق عند بريخت تفسر مادياً ، فهو يعالجها بوصفها مسألة تاريخية لاتدرس ظواهرها بمعزل عن النظام الاجتماعي^(١) ومن هنا فان " الأخلاقية " لدى بريخت - ان صح التعبير - ذات مفهوم مادي لا مثالي تقليدي . وحتى مسرحية بريخت الوحيدة التي يشتم منها بعض النقاد رائحة اخلاقية قوية يمكن تفسيرها مادياً ، ان يكفى أن نضيف الكلمة التالية : " في ظل النظام الرأسمالي " الى تفسير الدكتور عبد الرحمن بدوى - الذى يؤكد أن " المغزى العام من هذه المسرحية هو اليأس من نجاح الانسانية في ايجاد عالم يسوده الخير ويرفرف عليه السلام " ^(٢) - حتى يستقيم التفسير ويكون أكثر انسجاماً مع عقيدة بريخت .

٤- اذا كان بريخت يريد أن يتخذ المسرح وسيلة دراسة ريثما ينمو علم خاص به ^(٣) كما يقول . فان النقاد يعترضون عليه حين راح يحاول أن يفرض نتائج " دراسته " فرضاً كي يحقق هدفه البعيد ، وهو التغيير .

يختلف موقف بريخت من الانسان اختلافاً جذرياً عن موقف الدراسيين منه . فهو لا يقدمون في أعمالهم شخصيات ذات طبائع ثابتة لاتتغير^(٤) ، أما بريخت فانه يقدم لنا أناساً

-
- (١) انظر حوارية " شراء النحاس " لبريخت . الليلة الأولى - مجلة " الحياة المسرحية " . عدد ٤-٥ . ص ١٥٢ ، ١٥٣ .
 - (٢) بدوى ، د . عبد الرحمن : مقدمة ترجمة مسرحية " الانسان الطيب في ستشوان " . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥ . ص ١٧ .
 - (٣) انظر " شراء النحاس " لبريخت . الليلة الثانية . ص ١٥٥ .
 - (٤) انظر " نظرية الدراما الحديثة " لببترزوندى . ترجمة د . احمد حيدر . مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٧ . ص ١٣١ .

يتغيرون كالأشياء تماما وفقا لتغير المجال الاجتماعي الذي يعيشون فيه . وأبرز تعبير عن هذه الفكرة وأدق نجده في " رجل برجل " . ان "غالي غاي" السانج المسا لم يتحول الى أداة جهنمية حين يصبح جنديا متوحشا يدك بمدفعه القلاع مع الجيش الانجليزى في الهند ، بعد أن يرتدى بزة أحد الجنود الضالين .

يرى " بيير ترشار " أن بريخت يسعى في هذه المسرحية الى اجبار المشاهد أو القارئ على الاقتناع بقابلية الانسان لأن نضع به ما نشاء ، وأنه " سيتم فك وتركيب انسان وكأنه سيارة ، دون أن يخسر بهذه العملية أى شيء " ^(١) على حد تعبير الأرملة " بغبك " في المسرحية .

ولكن بريخت ينسى أن الشخصية التي اختارها لنا في هذه المسرحية ليست شخصية طبيعية ، في رأى " توشار " . ان "غالي غاي" رجل مسكين لا يملك مقومات ذاتية تمكنه من مناهضة التحول الذي يفرضه عليه بريخت ^(٢) كما يذهب " توشار " .

وفي " حياة غاليليه " يقدم لنا بريخت عالما معتدا بنفسه ، يستطيع أن يكشف حقائق علمية باهرة تتطلب أوضاع الانسان رأسا على عقب ، ولكنه ينكر تلك الحقائق حين يهدد بالتعذيب ، ويتراجع على الرغم من أنه كان يقاوم الجوع والطاعون ، ويرفض أن يحقق سعادة ابنته الوحيدة في سبيل الحقيقة ، وعلى الرغم من أنه كان يرفع شعاره : " ان الذى لا يفهم الحقيقة غبي " . أما الذى يعرفها ويدعوها كذبا فمجرم ^(٣) .

(٤)
" لقد خنت مهنتي " . ان رجلا فعل ما فعلت لا يمكن أن يوضع في مصاف العلماء . حين يقرأ المرء مثل هذا الاعتراف الصادر عن ضمير نازف ، يبدو له لأول وهلة أن بريخت يدين " غاليليه " ، لكن الواقع أن بريخت يدين الظروف الاجتماعية التي أجبرته على الارتداد . ان أحد تلامذته ينكر عليه تصرفه الذى حال دون توهج شعلة العلم في أوروبا آنذاك ، ويصرخ

-
- (١) بريخت ، برتولد : رجل برجل . ص ٥٣ .
(٢) انظر " المسرح وقلق البشر " تأليف بيير آجيه توشار . ترجمة د . سامية أحمد أسعد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ . ص ١٥٦ .
(٣) بريخت ، برتولد : حياة غاليليه . ترجمة بكر الشرقاوى . دار الفارابي . ط ٢ . بيروت ١٩٧١ . ص ١١٨-١١٩ .
(٤) المصدر نفسه . ص ١٨٣ .

في وجهه قائلاً : " تعيس هذا البلد الذي ليس فيه أبطال " (١) ولكن "غاليليه" يرد عليه بقوله : " كلا . تعيس هو البلد الذي يحتاج الى أبطال " (٢)

ان المجتمع الذي يصفه "غاليليه" هنا هو المجتمع الذي كانت الكلمة النهائية فيه لرجال الدين المتزمتين الذين كانوا ينصبون محاكم التفتيش، ويرفضون الحقائق العلمية التي تكون في خدمة البشرية جمعاء وليس في خدمة تهم وحدهم ، فالأقرار بأن الشمس هي مركز الكون وأنها ثابتة ، وأن الأرض ليست قلب العالم أبداً وأنها غير ثابتة ، كل ذلك يقلص من حجم الكنيسة والسلطة ويعطي الزمام للإنسان وللشعب كي يقود مصيره عوضاً عن رجال الدين الذين قد يعرفون الحقيقة ، ولكنهم يدبرون لها ظهورهم مادامت ليست في صالحهم (٣)

يتخذ "توشار" هذه المسرحية دليلاً آخر على ولع بريخت بفرض النتائج علينا بدلاً من أن يبحث عن الطبيعة العميقة ، عن حقيقة أبطاله ، حقيقة قد تؤدي الى اقتناعنا ، شأنها شأن حقيقة كافة الشخصيات المسرحية العظيمة (٤)

والنتيجة التي يفرضها علينا بريخت في هذه المسرحية — حسب رأي توشار — هي أن ارتداد غاليليه ناتج حتماً عن "فساد روح الاستقلال العلمي" ، وهو ما يرفضه "توشار" ويعدّه صادراً عن هوى لا عن عقل موضوعي (٥)

لقد تعمّدنا أن نقف قليلاً عند هذه المسرحية كي يتضح لنا تخامل "توشار" على بريخت ، فإذا كان مصيباً الى حد ما في رفض أطروحة "رجل برجل" واعتبار نتيجتها النهائية "مفروضة" بشكل متعسف — نظراً لكون الإنسان إنساناً مهما حاولنا أن نجرده من هذه الصفة الطبيعية ونجعله شيئاً قابلاً للتحول الجذري — ، فانه يسرف هنا دون مسوغ حين يريد أن يحصر مأساة "غاليليه" في نفسيته . والظاهر أن خطأ "توشار" في حكمه

(١) بريخت ، برتولد : حياة غاليليه ، ص ١٦٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٦٥ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١١١ .

(٤) توشار ، بيير أجيه : المسرح وتلق البشر ، ص ١٥٩ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ١٥٩ — ١٦٠ .

هذا راجع الى تطبيق قواعد المأساة التقليدية التي ترى أن منبع الشقاء يكمن في الفرد الميتافيزي المنعزل ، كما هو الأمر بالنسبة لـ "ميديا" ، و "فيدر" ، و "هاملت" . ان المأساة لاتنبع من ذاتية غاليلية وحده ، بل تتبع - أولا وقبل كل شيء - من طبيعة النظام الاجتماعي . وهذه ميزة من ميزات البطل التراجيدي^(١)

والذي يؤنسنا الى تمسك "توشار" بقوانين التراجيديا التقليدية كونه يصرح دون مواربة بأن "رؤيا اللا شعور غالبا ما تكون أوضح من رؤيا العقل"^(٢)



تلكم أهم مأخذ النقاد على بريخت صاحب النظرية الملحمية التي مهما اختلفت فيها الآراء فانها تظل ثورة حقيقية في المسرح ، لم تقف عند حد قلب مفاهيم التأليف المسرحي والتمثيل والاخراج ، بل شملت طريقة المشاهدة أيضا باعتبار المتفرجين وسيلة لتحقيق هدف المسرح على نطاق واسع^(٣) ولم تسعها حدود ألمانيا وأوروبا ، بل اكسحت أغلب أرجاء العالم متسربة من خلال الابواب الحديدية المعطنعة التي تغلقها دونها بعض الاطراف لأسباب واعية .

وسوف نتناول في الفصول التالية من هذا البحث أثر هذه النظرية في المسرح في المشرق العربي . وقد آثرنا التركيز على المشرق تسهيلا للبحث من جهة ، ونظرا لاختلاف ظروف جناحي الوطن العربي بالنسبة للتجربة المسرحية بالذات ، من جهة أخرى . ونرجو أن يكون لنا في هذه الدراسة حافز لاستكمال جوانب البحث المتعلق بأجزاء أخرى في الوطن العربي في المستقبل .

(١) انظر "البطل التراجيدي في المسرح العالمي" لرياض عصمت . دار الطليعة .

الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨٠ ص ١٣٠-١٣١ .

(٢) توشار ، بيير أجيه : المسرح وقلق البشر . ص ١٦١ .

(٣) انظر "نصوص حول مهنة الممثل" لبريخت . ترجمة قيس الزبيدي . الحيساسة

المسرحية . عدد ٤-٥ دمشق ١٩٧٨ . ص ١٧٥-١٧٨ .

الفصل الثاني

رحلة بريخت الى الوطن العربي
(سبل انتقال آرائه الى المسرحيين العرب)

نشير في البداية الى ذلك الموضوع المعقد الذي ما يزال في حاجة الى الدراسات المستفيضة الدقيقة^(*) ، وهو موضوع العلاقة بين الثقافة والحضارة العربيتين والثقافة والحضارة الغربيتين ، ليس من أجل تحديد نسيج هذه العلاقة فحسب ، ولكن من أجل الشروع في رسم خطوط النموذج المنشود للحضارة العربية التي يكتنفها الآن كثير من الاضطراب والخلط ، على الرغم من توفر الامكانيات الضرورية^(١) لبداء العمل الذي سوف يكون شاقا دون ريب ، لأن الحضارات الانسانية في العصر الحديث تسير حثيثا نحو التوحد والتجانس .

ومهما يكن من أمر ، فأنني لا أريد أن أخوض في هذا الموضوع الشائك السدي يغريني بالخروج عن سمت بحثي ، وإنما أكتفي بالوقوف قليلا - وبتواضع شديد - عند التقاء الثقافتين العربية والألمانية خاصة .

(٢)
إذا ألقينا نظرة خاطفة على خريطة الثقافات الأجنبية في الوطن العربي نجد أن الثقافة الانجليزية والفرنسية تشغل الجزء الأكبر ، تليها الثقافة الروسية والايطالية والألمانية ، وأخيرا الثقافة الأسبانية وغيرها من ثقافات الام الأخرى . وبالطبع فإن هذه الخريطة تخضع لمدى قوة أو ضعف الاتصال المباشر أو غير المباشر بمنتجات تلك الثقافات .

وعلى الرغم من أن ألمانيا لم تغز بأى حصه من تركة "الرجل المريض" (تركيا) ، فإن ثقافتها استطاعت أن تشق طريقها الى العرب ، وأن تترك في ثقافتهم أثرا لا يستهان به منذ

(*) تحضرنى الآن دراسات د . زكي نجيب محمود في كتابه " تجديد الفكر العربي " (دار الشروق . بيروت ١٩٧١) ، وكتاب د . عبد الله العروى " أزمة المثقفين العرب " (ترجمة د . دوقان ترقوط . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨) ، وكتاب د . لويس عوض " المآثر الأجنبية في الادب العربي الحديث " (دار المعرفة . القاهرة ١٩٦٦) ، كما تحضرنى الدراسات الكثيرة في هذا المجال لمالك بن نبي و جاك بيرك . . والملاحظ أن هذا الموضوع يشغل بعض مثقفينا الى درجة أنهم لم يكتفوا بتناوله في شكل دراسات ، فانتقلوا به الى مستوى أعمق وهو مستوى الابداع الأدبي ، فكتب توفيق الحكيم " عصفور من الشرق " و شهرزاد " ، وكتب الطيب صالح " موسم الهجرة الى الشمال " وكتب يحي حقي " تنديل أم هاشم " .

(١) انظر " ملامح في الادب والثقافة واللغة " . د . حسام الخطيب . مطبعة وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٧ . ص ٢٢٣ .
(٢) انظر في هذا المجال كتاب أستاذنا د . حسام الخطيب " سبل المآثر الأجنبية وأشكالها في القصة السورية " منشورات اتحاد الكتاب دمشق ١٩٧٤ . ص ٣٩ - ٧٠ .

وقت مبكر . ان أسماء القمم الألمانية في الفكر والأدب والفن أخذت تتردد في آثار كتابنا منذ الثلاثينات من هذا القرن^(١). ولا يعني هذا أن العرب لم يكونوا يعرفون الثقافة الألمانية قبل هذا التاريخ ، فجورج مطران ترجم " آلام فرتر " عن الفرنسية ونشرها كما أعاد ترجمتها أحمد حسن الزيات عن الفرنسية أيضا سنة ١٩٢٠ ، حسب ما يذكر ناجي علوش .

وبعد الخمسينات لم يعد هناك مثقف ذو شأن لا يعرف " نيتشة " ، و " غوته " ، و " فاغنر " ، و " كانط " ، و " ماركس " ، و " هيغل " ، و " شوبنهاور " ، و " توماس مان " ، و " شيللر " ، و " بيتهوفن " ، و " بريخت " ، وغيرهم .

ولم يقف الأمر عند معرفة هذه الأسماء وآثارها ، بل تعداه الى هضم أفكارها والتأثر بها على نحو ما نرى لدى جبران خليل جبران وأبي القاسم الشابي اللذين ترددت في كتابتهما أنفاس " نيتشة " ، أو لدى توفيق الحكيم الذي تعد مسرحيته " شهرزاد^(٢) ومضة من ومضات " غوته " ، الفسافسية " ، أو لدى عشرات الكتاب العرب الذين التمسوا بفهمهم ماركس للأدب والتاريخ ، فضلا عن تأثر مسرحيينا بأساليب بريخت في الاخراج والتأليف .

لقد ترجمت أبرز أعمال كبار الكتاب والشعراء والفلاسفة الألمان الى العربية . وني مقدمة أولئك المترجمين يأتي غوته ، وماركس ، ونيتشة ، وهيغل ، وبريخت ، حسب ما يتضح لنا من خلال القائمة الطويلة التي نشرها الدكتور مصطفى ماهر في آخر كتابه " صفحات خالدة من الأدب الألماني " .^(٣)

والجدير بالاشارة أن مترجمي الثقافة الألمانية الى العربية لم يكونوا ينقلون دوماً عن الألمانية مباشرة ، بل كانوا في كثير من الأحيان يلجؤون الى الانجليزية أو الفرنسية ، ومن هؤلاء المترجمين عادل زعتر ، وجورج طرابيشي ، وصياح الجهم .

-
- (١) انظر في هذا المجال كتاب أستاذنا د . حسام الخطيب " سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية " . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٤ . ص ٤٧ .
(٢) الحكيم ، توفيق : شهرزاد . دار الكاتب اللبناني . بيروت ١٩٧٣ .
(٣) ماهر ، د . مصطفى : صفحات خالدة من الأدب الألماني (من البداية حتى العصر الحاضر) . دار صادر . بيروت ١٩٧٠ . ص ٦٢٥ - ٦٢١ .

وفي مجال الحديث عن التقاء الثقافتين العربية والألمانية نذكر أن الألمان أنفسهم كانوا شديدى الاهتمام بثقافتنا ، وأن مستشرقهم قدموا لنا دراسات رصينة عن الأدب العربي تعد أكثر نراهة^(١) من دراسات المستشرقين المغرضين من أمثال "رينان" الذى أراد أن يشوه صورة العرب .

واضافة الى هذا فان واحدا من أكبر أدباء ألمانيا ، وهو غوته ، بلغ من شدة حبه للثقافة العربية حد التأثير بها في كتاباته ، فأغرم بحكايات "ألف ليلة وليلة" واستوحى كثيرا منها .^(٢)

* * *

ونأتى الى بريخت موضوع اهتمامنا فنجد اقبالا على أعماله النظرية والتطبيقية منقطع النظير في بعض أجزاء الوطن العربي ، حتى أنه أصبح في إمكاننا القول انه أضحي بدعوة وعنوان مواكبة للعصر في أسلوب الكتابة المسرحية وعرضها ، بينما نجده يكاد يكون مجهولا تماما في بعض الاقطار العربية الأخرى ، كالسعودية ، والامارات العربية ، والبحرين^(٣) .

وتفسير هذه الظاهرة بديه لا يحتاج الى عناء ، فمن جهة كان المسرح - ولا يزال - في هذه الاقطار الأخيرة في طور التأسيس ، وبالتالي فان بريخت وغيره من كبار الكتاب المسرحيين العالميين كانوا غرباء ، ومن جهة أخرى فان اسم بريخت ارتبط بآرائه التقدمية التي تجعله مخيفا في مثل هذه الاقطار .

ولعل أهم الأسباب التي جعلت بريخت مستساغا ومطلوبا في الاقطار العربية الأخرى ، كسورية والعراق ، ومصر والجزائر ، تتمثل فيما يلي :

- (١) انظر "الدراسات العربية الاسلامية في الجامعات الألمانية" . لرودى بارت . ترجمة د . مصطفى ماهر . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .
- (٢) انظر "غوته وألف ليلة وليلة" لكاترين مومسن . ترجمة الدكتور أحمد الحمو . منشورات وزارة التعليم العالي . دمشق ١٩٨٠ .
- (٣) انظر "المسرح في الوطن العربي" للدكتور علي الراعي . سلسلة عالم المعرفة . عدد يناير . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨٠ .

١- تغلغل الفكر الاشتراكي في ربوع هذه الاقطار ، وهو ما أدى بالمشقفين — مؤلفين ومخرجين ومتفرجين — الى البحث عن الثقافة التي تواكب الثورات الاقتصادية والاجتماعية أو تمهد لها الطريق . ومن هنا غدا تبني غوركبي ، وسيمونوف ، وماياكوفسكي ، وبريخت ، أمرا طبيعيا وواجبا . وهذا ما أعرب عنه " شريف خزندار " الذي كان أول من قدم بريخت في دمشق (١).

٢- ان نظرية بريخت في جوهرها هي محاولة لاعطاء المسرح دورا فعالا في سياق تغيير الوعي المتفرج وبالتالي تغيير العالم . ومن هنا رأينا الجديين من المسرحيين الثائرين على التخلف والظلم الاجتماعي في بيئاتهم العربية يشعرون بضرورة تبني الأسلوب البريختي في المسرح . وهذا ما جعل كاتبنا مسرحيا مثل الأستاذ سعد الله ونوس يحدد بحثه " من الهوية في المسرح العربي عبر الفعالية في الواقع التاريخي الراهن " (٢) كما أكد لي شخصيا ، أي أنه أخذ يبحث عن المسرح الذي يغير الواقع عبر تغيير الوعي .

٣- كون مسرح بريخت مسرح تغيير ونضال يجعل منه أداة فعالة لمواجهة النفوذ الامبريالي في العالم الثالث ومناهضة الاستعمار بأشكاله الاقتصادية والثقافية والسياسية . ان بريخت يجد المناخ المناسب له الآن في العالم الثالث كله وليس في الاقطار العربية النامية بحسب .

٤- ان المتفرج العربي الذي تعود قد يما أن يشبع رغباته المسرحية بروية تلك الاشكال البدائية التي يعدها بعض الدارسين مسرحا عربيا (٣) مثل " التعزية " و " المقامسة "

- (١) خزندار ، شريف : خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي . المعرفة . عدد ٣٤ دمشق ١٩٦٤ . ص ١٤٤-١٤٥ .
- (٢) من حديث للباحث مع الأستاذ سعد الله ونوس . مسرح القباني . دمشق يوم ١٤/٤/١٩٨٣ .
- (٣) انظر كتاب د . يوسف ادريس " نحو مسرح عربي " . دار الوطن العربي . بيروت ١٩٧٤ . ص ٤٦٧ وما بعدها . وانظر " قالبنا المسرحي " لتوفيق الحكيم . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٧ . ثم انظر كتاب د . سلمان قطاية " المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ " . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٢ . وكتاب الأستاذ علي مقله مرسان " الظواهر المسرحية عند العرب " . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ ، واخيرا انظر كتاب الأستاذ أديب السلاوي " المسرح المغربي من أين وإلى أين ؟ " . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٥ - ص ١٦١ وما بعدها .

و "خيال الظل" و "الجرجوز" و "السامر" و "سلطان الطلبة" ، وما الى ذلك من الفنون الشعبية ، أقول : ان المتفرج العربي وجد شيئا بين هذه الفنون ومسرح بريخت حسب ما يبدو ، وخاصة ما يتعلق بإزالة الحائط الرابع الوهي الذي يفصل بين المتفرجين والممثلين . ولهذا لاستغرب حين تجرؤ فرقة مسرحية في الجزائر - مثلا - كفرقة "مسرح البحر" التي تلقي عروضها على شاطئ البحر بالفعل ، على شرح أسرار "اللعبة" للنظارة ، وحضهم على المشاركة في الحوار ، وطلب الدعم والمواظرة منهم ^(١).

والطريف أن المشاهدين العرب في بداية عهدهم بالمسرح الأوربي الذي كان يقدمه الرواد من أمثال أبي خليل القباني ، والقرداحي ، وعزيز عيد ، وجورج أبيض - لم يكونوا يتخرجون اطلاقا من التعليق على ما يرونه ، كما أن الممثلين بدورهم كانوا يضطرون من حين لآخر الى محادثة الجمهور مباشرة دون التظاهر بالتشخيص ^(٢).

٥- لقد بلغ بريخت مستوى مسرحيا عاليا ، فذاع صيته واحتل مكانة بين أقطاب الكتاب العالميين ، وأصبح من الجهل التغاضي عنه في المحيط العربي . ومن هنا نرى بعض مترجمي بريخت يفصحون عن هذا الدافع ، كما فعل "نجاه قصاب حسن" في مقدمة ترجمته "الأورغانون الصغير" حيث يحس بضرورة مواكبة المذاهب المسرحية الحديثة وعدم الوقوف "في الاقتباس عند المذاهب المسرحية القديمة وحدها" ^(٣).

وكذلك الأمر بالنسبة للدكتور رفيق الصبان الذي قدم "بنادق الأم" كإشارة لبريخت رغبة في "التوسع في أمداد الثقافة المسرحية الناشئة بنماذج من مختلف التيارات والاتجاهات التي تتناوش المسرح" ^(٤).

* * *

- (١) بوتيتسيفا ، تمارا الكساندروفنا : ألعام وعام على المسرح العربي . ترجمة توفيق المؤذن . دار الفارابي . الطبعة الأولى . بيروت ١٩٨١ . ص ٢٥٧ .
- (٢) انظر مذكرات يوسف وهبي "عشت ألعام" . دار المعارف بصر . الجزء الأول . القاهرة ١٩٧٣ . ص ٢١-٢٢ .
- (٣) قصاب حسن ، نجاه : برتولد بريخت والعمل المسرحي (وهو عنوان مقدمة ترجمته "القيثارة الصغيرة للعمل المسرحي" لبريخت) . ص ١٢٢ .
- (٤) "استفتاء عن قضايا المسرح" . اعداد قلم التحرير . المعرفة . عدد ٣٤ . دمشق ١٩٦٤ . ص ٩٢ .

والسؤال الذي يجب أن يطرح الآن هو : اذا كان بريخت قد استطاع أن يبسط نفوذه على المسرح العربي في الاقطار الاتفة الذكر ، فما هي سبل انتقال أسلوبه الى تلك الاقطار ؟ أو ما هي الدروب التي سلكها في رحلته اليها ؟ .

يمكن لنا تلخيص الدروب التي سلكها بريخت الينا فيما يلي :

أ- الترجمة . وهي في الحقيقة ليست دربا ، بل طريقا عريضا يصل بيننا وبين الحضارة والثقافة الأوربيتين ، وخاصة في مطلع هذا القرن ، لأن المثقف العربي في النصف الثاني من القرن العشرين أصبح يجيد اللغات الأجنبية التي تسمح له أن ينهل من النبع .

ورد في مجلة " الطريق " ^(١) أن اللقاء الأول بين بريخت والقارئ العربي كان عام ١٩٣٧ حين ترجم عارف العزوني مقالة بريخت المهمة " خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة " ونشرها بين دفتي " الطليعة " اللبنانية السورية آنذاك تحت عنوان " واجب الكاتب اليوم " .

ومن يقارن بين مقالة بريخت التي ترجمها فيما بعد الأستاذ نبيل حفار ^(٢) وبين ترجمة العزوني التي أعيد نشرها في " الطريق " ^(٣) يجد أن ترجمة هذا الأخير كانت مشوهة وموهة بشكل فظيع ، حتى أن القارئ يصعب عليه أن يتعرف عليها في ثوبها الجديد .

وربما كانت ترجمة العزوني تلك عن الفرنسية - كما ترجح " الطريق " بدليل أن المترجم يجتهد فيكتب " بريخت " بالكاف ، أي " بريكت " خلافا للمألوف ، بل يرجح أن يكون قد حسب " بريخت " فرنسيا مادام يعرفه " بالمسيو " ، كما ذهبت " الطريق " .

بعد ذلك تتوالى الترجمات عن بريخت ، ولكن في وقت متأخر نسبيا ، لأنه لم يكن قد اشتهر كما ينبغي ، فضلا عن أن التربة العربية لم تكن قد هيئت بعد لاستقباله ، سواء من الناحية الاجتماعية والسياسية أم من الناحية الفنية المسرحية .

(١) مجلة " الطريق " اللبنانية . عدد ٦٥ - تموز - آب ١٩٧٧ . ص ١٦٦ .

(٢) انظر ص ٢١٩ من كتاب " مسرح التغيير " .

(٣) مجلة " الطريق " اللبنانية . عدد ٦٥ - بيروت ١٩٧٧ . ص ١٨٠ وما بعدها .

(*) وفيما يلي نورد قائمة بعناوين أعمال بريخت المسرحية التي ترجمت الى العربية :

- ١- دائرة الطباشير القوقازية . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى . (١)
- ٢- الأم شجاعة وأولادها . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى . (٢)
- ٣- الانسان الطيب في ستشوان . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى . (٣)
- ٤- القاعدة والاستثناء . ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى . (٤)
- ٥- محاكمة لوكولوس . ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى . (٥)
- ٦- السيد بونتيلا وتابعه ماتى . ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى . (٦)
- ٧- حياة غاليلى . ترجمة بكر الشرقاوى . (٧)
- ٨- الاخوة هوراس والاخته كورياس . ترجمة سعيد حورانية . (٨)
- ٩- أوبرا القروش الثلاثة . ترجمة محمود النحاس . (٩)
- ١٠- الموافق والمعارض . ترجمة مجدى يوسف . (١٠)
- ١١- الخطايا السبع للبورجوازي الصغير . ترجمة محمود النحاس . (١١)
- ١٢- أيام الكومونة . ترجمة صياح الجهم . (١٢)
- ١٣- طبول في الليل . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى . (١٣)
- ١٤- شفيك في الحرب العالمية الثانية . ترجمة نبيل حفار . (١٤)
- ١٥- الأم . ترجمة نبيل حفار . (١٥)

(*) هذه القائمة استقيناها أساساً من كتاب د . مصطفى ماهر "صفحات خالدة من الأدب الألماني" ص ٦٧٢ ، ومن مقالة الأستاذ نبيل حفار "برتولد بريخت : حياته وأعماله" . الحياة المسرحية . عدد ٤-٥ . ص ١٣٩ .

- (١) القاهرة ١٩٦٣ .
- (٢) القاهرة ١٩٦٥ .
- (٣) القاهرة ١٩٦٥ .
- (٤) القاهرة ١٩٦٥ .
- (٥) القاهرة ١٩٦٦ .
- (٦) القاهرة ١٩٦٦ .
- (٨) دمشق ١٩٦٨ .
- (٩) القاهرة ١٩٦٨ .
- (١٠) مجلة "فكر" التي تصدر في ألمانيا ١٩٦٩ .
- (١١) القاهرة ١٩٦٩ .
- (١٢) دمشق ١٩٧٣ .
- (١٣) الكويت ١٩٧٥ .
- (١٤) بيروت ١٩٧٥ .
- (١٥) بيروت ١٩٧٥ .

- ١٦- رؤى سيمون ماسار . ترجمة صياح الجهم . (١)
- ١٧- مسرحية بادن لتعليم الموافقة . ترجمة الدكتور أبو العيد دودو . (٢)
- ١٨- بعل . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي . (٣)
- ١٩- القرار . ترجمة محمد عيتاني . (٤)
- ٢٠- رجل برجل . ترجمة نبيل حفار . (٥)
- ٢١- توراندوت (أو مؤتمر غاسلي الأذمغة) . ترجمة نبيل حفار . (٦)
- ٢٢- جان دارك قديسة المسالخ . ترجمة نبيل حفار . (٧)
- ٢٣- ازدهار وانهييار مدينة ماها جوني . ترجمة الدكتور عادل قرشولي . (٨)
- ٢٤- ما هو ثمن الحديد ؟ ترجمة الدكتور عادل قرشولي . (٩)
- ٢٥- صعود أرتورو أوى الممكن ايقافه (لمترجم مجهول) . (*)
- ونشير الى أن بعض أعمال بريخت نقلها الى العربية عدة مترجمين ، كما هو الأمر بالنسبة الى مسرحية "الأم شجاعة" التي ترجمها كل من الدكتور عبد الرحمن بدوي وسعد الخادم (١٠) وسعيد حورانية ، وكذلك مسرحية "حياة غاليليه" التي ترجمها بكر الشراوى ومصطفى برانيه ١٠٠٠ الخ .

- | | | |
|-----|---------|------|
| (١) | دمشق | ١٩٧٦ |
| (٢) | الجزائر | ١٩٧٦ |
| (٣) | الكويت | ١٩٧٧ |
| (٤) | بيروت | ١٩٧٧ |
| (٥) | بيروت | ١٩٧٩ |
| (٦) | بيروت | ١٩٨١ |
| (٧) | بيروت | ١٩٨١ |
| (٨) | دمشق | ١٩٨٢ |
| (٩) | دمشق | ١٩٨٢ |
- (*) هذه المسرحية عدت من بين الاعمال المترجمة الى العربية ، ولكننا لانعلم مترجمها ولا تاريخ ترجمتها ! (انظر الحياة المسرحية عدد ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٣٩)
- (١٠) انظر ص ٦٧٢ من كتاب د . مصطفى ماهر " صفحات خالدة من الأدب الألماني " .

- والى جانب هذه الأعمال الابداعية ترجمت أيضا كثير من أعمال بريخت النظرية ،
نذكر منها على سبيل المثال — لا الحصر :
- ١ — "الأورغانون الصغير" الذى ترجمه نجاة قصاب حسن عن الفرنسية تحست
عنوان "القيثارة الصغيرة للعمل المسرحي" . (١)
 - ٢ — المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ (مقالة) . ترجمة أسعد حليم (٢)
 - ٣ — ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . (الجزء الاول من المقالة) .
ترجمة صافي نازكاظم (٣)
 - ٤ — ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . (الجزء الثاني من المقالة) .
ترجمة وتلخيص ليلي جاد (٤)
 - ٥ — الفنون والثرثرة . ترجمة ابراهيم العريس (٥)
 - ٦ — نظرية المسرح الملحمي . ترجمة الدكتور جميل نصيف (٦)
 - ٧ — حوارية "شراء النحاس" (الليلة الأولى) . ترجمة نبيل حفار (٧)
 - ٨ — حوارية "شراء النحاس" (الليلة الثانية) . ترجمة عبد الله عويشق (٨)
 - ٩ — نصوص حول مهنة الممثل . ترجمة قيس الزبيدي (٩)
 - ١٠ — المسرح التجريبي . (مقالة) . ترجمة قيس الزبيدي (١٠)
 - ١١ — هل يمكن اقامة مسرح ملحمي أينما كان ؟ (مقالة) . ترجمة قيس
الزبيدي (١١)

- (١) مجلة "المعرفة" . عدد ٥ . دمشق ١٩٦٣ . ص ١٢٢ وما بعدها . والملاحظ
أن هناك ترجمات أخرى "للاورغانون" منها ترجمة فاروق عبد الوهاب (مجلة
المسرح . عدد ٢١ . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٣٥ وما بعدها) ، وترجمة
د . احمد الحمواشي سبقت الاشارة اليها ، وترجمة د . جميل نصيف التي نشرها
ضمن كتاب "نظرية المسرح الملحمي" الانف الذكر .
- (٢) القاهرة ١٩٦٦ (منشورة بين دفتي كتاب "الرؤيا الابداعية" الانف الذكر .
- (٣) مجلة المسرح والسينما . عدد ٥٨ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٢٢ وما بعدها .
- (٤) ص ٢٢ وما بعدها من المرجع نفسه .
- (٥) دار ابن خلدون . بيروت ١٩٧٥ .
- (٦) منشورات وزارة الاعلام . سلسلة الكتب المترجمة (١٦) . بغداد ١٩٧٤ .
- (٧) الحياة المسرحية . عدد ٤ — ٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٤١ — ١٥٣ .
- (٨) المرجع نفسه . ص ١٥٥ وما بعدها .
- (٩) المرجع نفسه . ص ١٧٥ وما بعدها .
- (١٠) انظر كتاب "مسرح التغيير" الذى اشترت اليه من قبل غير مرة . ص ٢٥٥ — ٢٩٢ .
- (١١) انظر المرجع نفسه . ص ٣٠٧ وما بعدها .

- ١٢- ملاحظات حول أوبرا ماها جوني . ترجمة الدكتور عادل قرشولي^(١)
١٣- أرنست بوش . ممثل الشعب . ترجمة عبد العظيم الورداني^(٢)



ونذكر أيضا تلك الدراسات الأجنبية عن بريخت التي ترجم منها الى العربية عدد لا يستهان به ، ونحصى منه ما يلي :

- ١- بنجامان ، فالتر : بريخت . ترجمة أميرة الزين^(٣)
٢- أوين ، فريديك : برتولد بريخت (حياته ، فنه ، وعصره) . ترجمة ابراهيم العريس^(٤)
٣- بروساين ، روبرت : برتولد بريخت . ترجمة عبد الحليم البشلاوي^(٥)
٤- فايلر ، كيت ، ولكه : أرسطو وبريخت . ترجمة قيس الزبيدي^(٦)
٥- ميتتسفاي ، فيرنر : انتاجية عمل كلاسيكي . ترجمة توفيق الاسدي^(٧)
٦- توشار ، بيير آجيه : المسرح الملحي . ترجمة الدكتور سامية أحمد أسعد^(٨)
٧- ستيان ، ج . ل : تغرب بريخت . ترجمة منير صلاحي الاصبحي^(٩)
٨- زوندي ، بيتر : المسرح الروائي . ترجمة الدكتور أحمد حيدر^(١٠)
٩- ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين (قراءة في وثائق وكتابات لـ
تتشر) . ترجمة فريدة النقاش .^(١١)

- (١) مجلة الحياة المسرحية . عدد ١٧-١٨ . دمشق ١٩٨١ . ص ١٤-١٩ .
(٢) مجلة المسرح . عدد يناير . القاهرة ١٩٧٠ . ص ٩٤-٩٦ .
(٣) المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٤ .
(٤) دار ابن خلدون . بيروت ١٩٨١ .
(٥) انظر " المسرح الثوري " لبروستايل . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ؟
(٦) انظر " مسرح التغيير " الذي أشرت اليه غير مرة . ص ٣٩-٩٢ .
(٧) المرجع نفسه . ص ٩٣-١٢٠ .
(٨) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ . ص ١٥٣ وما بعدها .
(٩) انظر " الملهاة السودا " . لستان . ترجمة منير صلاحي الاصبحي . منشورات
وزارة الثقافة . دمشق ٧٦ . ص ٢٩٩-٣١٥ .
(١٠) انظر كتابه " نظرية الدراما الحديثة " ترجمة د . حيدر . وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٧ .
ص ١٢٩ وما بعدها .
(١١) انظر مجلة " المسرح والسينما " . عدد ٥٨ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٨ وما بعدها .

- ١٠- سوفين ، داركو : المرأة والدينامو (تخطيط لنظرية بريخت الجمالية) .
ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (١)
- ١١- جيلمان ، ريتشارد : بريخت . . . سيرة حياة . ترجمة أحمد محمود صبرى (٢)
- ١٢- بنتلي ، اريك : بريخت . ترجمة جبرا ابراهيم جبرا (٣)

* * *

ب- لم يكف المثقفون العرب بترجمة أعمال بريخت النظرية والتطبيقية وترجمة بعض الدراسات الاوروبية عنه ، بل حاولوا أن يسهموا هم أنفسهم في التعريف به ، سواء عن طريق السيرة الذاتية والفنية أم عن طريق الدراسة النقدية . وفيما يلي نورد أبرز المقالات والكتب من هذا النوع :

- ١- أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت . (٤)
- ٢- يوسف ، مجدى : برتولد بريخت : مفكر أم شاعر أم ماذا ؟ (٥)
- ٣- عبده ، أحمد : مناظر العرس في مسرحيات بريخت . (٦)
- ٤- قرشولي ، الدكتور عادل : لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي ؟ (٧)
- ٥- قرشولي ، الدكتور عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . (٨)
- ٦- ماهر ، الدكتور مصطفى : برتولد بريخت . (٩)
- ٧- مندور ، الدكتور محمد : الاوتشرك والمسرح الملحي (١٠)

- (١) انظر مجلة " المسرح والسينما " . عدد ٥٨ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٢ وما بعدها
- (٢) انظر مجلة " عالم الفكر " . المجلد ١١ . عدد ٣ . الكويت ١٩٨٠ . ص ٢٨٩ - ٢٩٢
- (٣) انظر كتاب " الحياة في الدراما " لاريك بنتلي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ٢ . بيروت ٨٢ . ص ١٢٧ وما يليها .
- (٤) انظر مجلة " المجلة " . عدد ١٢٣ . القاهرة ١٩٦٧ . ص ٥٨ - ٧١ .
- (٥) انظر مجلة " فكر وفن " . عدد ٧ . ميونخ ١٩٦٦ . ص ٧١ وما يليها .
- (٦) انظر مجلة " فكر وفن " . عدد ٢٧ . ميونخ ١٩٧٦ . ص ٤٨ وما بعدها .
- (٧) انظر كتاب " مسرح التخيير " . ص ١٣ - ٢٧ .
- (٨) انظر مجلة " الحياة المسرحية " التي تصدر في دمشق . الاعداد ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ . ١٥ - ١٦ .
- (٩) انظر كتابه " صفحات خالدة من الادب الالمانى " . ص ٤٩٨ - ٥٣٠ .
- (١٠) انظر كتابه " المسرح العالمي " . دار نهضة مصر . القاهرة ؟ . ص ١٨ / ١٤ .

- ٨- مكاوي ، الدكتور عبد الغفار : المسرح الملحي (١)
- ٩- مكاوي ، الدكتور عبد الغفار : حياة برتولد بريخت وأعماله (٢)
- ١٠- هلسا ، غالب : بريخت ابن القرن العشرين (٣)
- ١١- العالم ، محمود أمين : مأساة الانسان الطيب (٤)
- ١٢- عبود حنا : بريخت بين الماركسية واللامعقول (٥)
- ١٣- عوض ، الدكتور لويس : الموسم الغريب (٦)
- ١٤- العريس ، ابراهيم : بريخت الحاضر (٧)
- ١٥- خزندار ، شريف : خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي (٨)
- ١٦- عرسان ، علي عقل : بريخت (٩)
- ١٧- القشطيني ، خالد : بريخت وعالمه السفلي (١٠)
- ١٨- العماري ، الدكتور لميس : برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث (١١)
- ١٩- البشلاوي ، عبد الحليم : برتولد بريخت وصراع مع النفس (١٢)
- ٢٠- عيد ، الدكتور كمال : الاصول الفكرية عند بريخت بين التخلخل والاستمرار (١٣)

- (١) انظر سلسلة "كتابك" التي تصدر عن دار المعارف بمصر . عدد ١٠ القاهرة ١٩٧٧ .
- (٢) انظر مقدمة كتاب "قصائد من برتولد بريخت" الذي أشرنا اليه غير مرة . ص ٣-٣٣ .
- (٣) انظر مجلة "الهلال" . عدد اول أكتوبر . القاهرة ١٩٦٩ . ص ٨٨ وما بعدها .
- (٤) انظر كتابه "الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر" . دار الاداب . بيروت ١٩٧٣ . ص ١٦٥ - ١٦٩
- (٥) انظر كتابه "مسرح الدوائر المغلقة" . ص ٢٦٥-٣٠٧ .
- (٦) انظر كتابه "دراسات عربية وغربية" . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٥ . ص ٢٠١ وما بعدها .
- (٧) انظر كتابه "الكتابة في الزمن المتغير" . دار الطليعة . بيروت ١٩٧٩ . ص ١٥٠-١٦٣ .
- (٨) انظر مجلة "المعرفة" . عدد ٣٤ . دمشق ١٩٦٤ . ص ١٤٣ وما بعدها .
- (٩) انظر كتابه "سياسة في المسرح" . ص ٢٦٩-٢٨٨ .
- (١٠) انظر كتابه "الساقطة المتمردة" . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٠ . ص ١١١-١١١
- (١١) انظر مجلة "الموقف الادبي" . عدد ١٢٧ . دمشق ١٩٨١ . ص ٥٣-٦٦ .
- (١٢) انظر مجلة "العرب" . عدد سبتمبر . الكويت ١٩٨١ . ص ٤٤-٤٧ .
- (١٣) انظر مجلة "الثقافة العربية" . عدد اكتوبر . طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨ . ص ٤٤-٤٦ .

- ٢١- نعمة ، عبد الغفور : المسرح الملحمي . (١)
 ٢٢- بوكروخ ، مخلوف : لماذا بريخت ؟ (٢)
 ٢٣- الياسرى ، فيصل : مقدمة كتاب " أنشودات وأشعار " لبريخت . (٣) ترجمة
 فيصل ديوب .
 ٢٤- مقار ، شفيق : مقدمة رواية " البنسات الثلاثة " . ترجمة المقدم (٤)

والحقيقة أنه من الصعب أن نلم بكل الدراسات الأجنبية والعربية التي ساعدت على تقديم بريخت إلى القارئ العربي ، فما ذكرناه حتى الآن يعد غيضاً من فيض . أنه من المتعذر احصاء كل ما نشر عن بريخت في الصحف والدوريات في الوطن العربي ، فضلاً عن صعوبة احصاء كل ما نشر عنه في أوربا وأمريكا .



ج- العروض المسرحية : لعل أول محاولة لعرض مسرحية لبريخت على خشبة عربية هو مشروع الأستاذ سعد أردش عام ١٩٦٢ . لقد استدعى المخرج الألماني " كورت فيت " - وهو من تلامذة بريخت ومن أعضاء فرقة " البرلينر أنسامبل " الذائعة الصيت - كـي يساعد الأستاذ أردش على اخراج " دائرة الطباشير القوقازية " على خشبة المسرح القومي بالقاهرة آنذاك . ولكن ذلك المشروع لم يتم " لظروف تاريخية غيرت مجرى الأمور فسي تخطيط المسرح المصري " (٥) على حد تعبير الأستاذ أردش . وهذا التغيير الذي يقصده هو وضع برنامج لتقديم أعمال بريخت تبدأ الخطوة الأولى فيه بالتمهيد الضروري لاستساغة العروض الملحمية التعليمية في البيئة العربية المصرية .

كان بريخت في تلك الآونة يشكل " خطورة كبيرة " لأنه يعتبر انتقالاً بالمؤسسة المسرحية من النقيض إلى النقيض (٦) . وعرض مسرحية بريختية كـ " الأم شجاعة " ، أو " حياة

- (١) انظر كتابه " الاتجاهات المعاصرة في المسرح " . مطبعة حداد . البصرة ١٩٧١ . ص ٢٤-٤٦ .
 (٢) انظر " ملامح عن المسرح الجزائري " لمخلوف بوكروخ . مجلة " آمال " . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ٨٢ . ص ٤٩ .
 (٣) دار الأجيال . دمشق ١٩٦٩ . ص ٥ . وما بعدها من صفحات .
 (٤) سلسلة " روايات الهلال " . عدد ٢٦٧ . الجزء الأول . القاهرة ١٩٧١ . ص ٥ . وما بعدها من صفحات .
 (٥) أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت . ص ٥٨ .
 (٦) المصدر نفسه . ص ٦١ .

غاليه " ، أو " دائرة الطباشير القوقازية " ، مجازفة غير محمودة العواقب ، مادام جمهور تلك الأيام قد تعود مشاهدة الأعمال الدرامية التقليدية التي ظلت تعرض طوال قرن من الزمن . هذا فضلا عن شيوع مسرح التهريج الرخيص الذي كان يعرضه تلاميذ " نجيب الريحاني " الذي كان سببا في افلاس فرقة جديّة كفرقة " جورج أبيض " الذي لم يجد بدا من الزحيل وهو يردد كلمته الشهيرة " وداعا يا بلد كشكش ! " . (١)

لقد أحس سعد أردش يومئذ — كما أحس غيره من رجال المسرح الحقيقيين — أن التربة المصرية يجب أن تهيأ أولا لاستقبال بريخت السياسي الغريب الأشدوب . ومن هنا ارتأى أن يختار نصا آخر يكون أقرب الى الذوق المصري ، فأرجأ عرض " دائرة الطباشير " الى سنة ١٩٦٨ ، ووطن نفسه على عرض " الانسان الطيب " ، ولكن ليس قبل موسم ١٩٦٦ .

والحق أن " الانسان الطيب " — على الرغم من انتمائها الى المرحلة الملحمية الناضجة التي تنتمي اليها " دائرة الطباشير " نفسها — كانت قريبة فعلا من الذوق العربي ، سواء بجوها الروحي الأسطوري الذي تظهر فيه الآلهة ، أم بتناولها موضوع الفقر والبؤس المألوف في البيئة المصرية خاصة .

أما عن " الحدود " التي يعدها الأستاذ أردش أول سبب يسوغ عرض هذه المسرحية في بيئة عربية فهي أكثر طرافة واحكاما في " دائرة الطباشير " . وما يقال في هذا التسويغ الواهي يقال أيضا في دور المومس " شن تي " المزودة الشخصية ، فهذا النموذج دخیل على الأدب العربي المكتوب والمروي ، خلافا لما يؤكد أردش (٢) ان هذا النموذج — في حدود علمي — لم يدخل الى أدبنا العربي الا بترجمة " غادة الكاميليا " ثم مسرحتها وعرضها في مسرح " رمسيس " عام ١٩٦٣ .

-
- | | |
|-----|--|
| (١) | انظر الجزء الثاني من مذكرات يوسف وهبي . ص ٥٨ . |
| (*) | سوف أعود الى الحديث عن عرض هذه المسرحية فيما بعد . |
| (٢) | انظر مقالته " تجربتي مع مسرح بريخت " . ص ٦١-٦٢ . |
| (٣) | انظر الجزء الثاني من مذكرات يوسف وهبي . ص ٧٦ . |

مهما يكن من أمره فان مسرح "الجيب" - وهو مسرح تجريبي - لم ييسال بكل هذه التحفظات، وعرض مسرحية تعليمية لبريخت - ترجمها الدكتور عبد الغفار مكاوي وأخرجها نور الدمداش - هي "القاعدة والاستثناء" ^(١) في موسم ١٩٦٣-١٩٦٤.

ومن المؤسف حقاً أننا لانعرف مدى اقبال الجمهور على مشاهدتها حينئذ، ومدى ما أدت منه من نجاح، وكل ما نعلمه أن المخرج قدمها "بأسلوب تعليمي مباشر" ^(٢) ثم عرض مسرح الجيب أيضاً مسرحية أخرى لبريخت، وهي "طبول في الليل" ^(٣) عام ١٩٦٦.

ومسرحية "القاعدة والاستثناء" عرضت أيضاً على خشبة المسرح القومي بدمشق في موسم ١٩٦٣-١٩٦٤، أي في الفترة نفسها التي عرضت في أثنائها على مسرح "الجيب" وقد أخرج هذا العرض الأستاذ "شريف خزندار" اعتماداً على ترجمة لنجاة قصاب حسن ^(٤) وهذا المخرج يعد أول من قدم بريخت الى الجمهور العربي السوري ^(٥).

واضافة الى ذلك فقد أخرج الدكتور رفيق الصبان عملاً آخر لبريخت على خشبة المسرح القومي بدمشق، وهو "بنادق الأم كارار" التي أعطاها عنوان "بنادق الأم أمينة" ^(٦) وهذا بعد عرض "القاعدة والاستثناء" بوقت قصير.

والملاحظ أن عرض الدكتور رفيق الصبان أخرج للتلفزيون السوري أيضاً ^(٧) وهو الأمر الذي يتيح لأكثر عدد من المتفرجين أن يتعرفوا على بريخت الى حد ما.

-
- (١) انظر "دراسات عربية وغربية" للدكتور لويس عوض . ص ٢٠٨.
 - (٢) قرشولي، د. عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١١-١٢ ص ٤.
 - (٣) انظر "برتولد بريخت في المرأة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية عدد ١٤ ص ٤.
 - (٤) رفاعية، ياسين : موسم المسرح في سورية (١٩٦٣-١٩٦٤) . مجلة "المعرفة" . عدد ٣٤ دمشق ١٩٦٤ ص ١١٦.
 - (٥) انظر "برتولد بريخت في المرأة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية عدد ١٣ ص ١٤.
 - (٦) انظر "برتولد بريخت في المرأة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية عدد ١١-١٢ ص ٧.
 - (٧) انظر "استغناء عن قضايا المسرح" . اعداد قلم تحرير مجلة "المعرفة" . عدد ٣٤ دمشق ١٩٦٤ ص ١٢.

كما قدم عرض لمسرحية "السيد بونتيللا وتابعه ماتي" - من اخراج حسين أدلبي -
على مسرح "الشعب" ^(١) بحلب عام ١٩٧٠.

وفي عام ١٩٧٢ قدم المخرج الألماني البريختي "بينيفتس" الى دمشق وأشرف
على عرض مشاهد من مسرحيات لبريخت على مسرح الحمراء ضمن مهرجان الفنون المسرحية.
وليس من شك في أن ذلك العرض قد أتاح لجميع المسرحيين العرب الذين شاركوا فسي
المهرجان أن يتقوا عن كتب على أسلوب بريخت في المسرح ^(٢).

وفي سنة ١٩٧٣ قدم يوسف حرب مسرحية "الهوراسيون والكوراسيون" على خشبة
المسرح القومي بدمشق، كما أعيد عرض مسرحية "الاستثناء والقاعدة" - من اخراج الأستاذ
جواد الأسدى - على خشبة مسرح القباني في أثناء شهر نيسان ١٩٨٢، وقدم "مانويل
جيجي" مسرحية "الأم" في مسرح القباني أيضا، وذلك في غضون شهر ايار ١٩٨٢.

وعلاوة على كل هذه العروض، فقد كان بريخت يقدم في عروض خاصة يؤدى أدارها
طلبة معهد التمثيل. ومن هذه العروض نذكر عرض "الأم شجاعة" الذي أشرف عليه المخرج
الفرنسي "ميشال ريشار" في مسرح القباني موسم ١٩٨٠-١٩٨١، وكذلك عرض
"السيد بونتيللا وتابعه ماتي" الذي أشرف عليه الأستاذ أسعد فضة في آخر الموسم ذاته
على خشبة المسرح القومي.

أما في بيروت فيؤكد "ابراهيم العريس" ^(٣) أن أكثر من عشر مسرحيات اقتبست
عن بريخت وقدمت الى الجمهور. منها "السيد بونتيللا وتابعه ماتي" التي أعطيت عنوانا
آخر هو "جحا في القرى الامامية". وكلا هاتين المسرحيتين من اقتباس جلال خورى.
وآخر عرض شهدته بيروت كان لمسرحية "آخ يا بلدنا" التي اقتبسها "روجيه عساف"، عن
"أوبرا القروش الثلاثة".

-
- (١) انظر العدد الأول من "الحياة المسرحية" ص ٥٦.
(٢) من حديث للباحث مع الأستاذ أسعد فضة بتاريخ ١٢ / ٤ / ١٩٨٣. مدير مؤسسة
المسرح - دمشق.
(٣) انظر مؤلفه "الكتابة في الزمن المتغير" دار الطليعة. الطبعة الاولى. بيروت
١٩٧٩ ص ١٥٥.

وكانت أول محاولة لتقديم عمل لبريخت في بغداد هي عرض مسرحية " القاعدة والاستثناء " عام ١٩٦٥ من اخراج " علي رفيق " ، ثم عرضت " محاكمة لوكولوس " عام ١٩٦٧ . وتذكر المستشرقة السوفيتية " تمارا الكساندروفنا " أن هذه التجربة الأخيرة قد باءت بالفشل ، لأنها كانت تجربة شكلية ولم تجسد " جوهر الأفكار الاجتماعية للمؤلف " (١) .

وبعد ذلك قدم عرض لمسرحية " البيك والسائق " المقتبسة عن " السيد بونتيلا وتابعه ماتى " سنة ١٩٧٣ بإشراف ابراهيم جلال ، وقد أحدث هذا العرض ضجة في العراق ووجد اقبالا منقطع النظير ، بل انه أدى الى تغيير بعض القوانين التي لم تكن تراعي مصالح العمال في ذلك الوقت (٢) . وقد أعيد تقديم هذا العرض في مهرجان دمشق الخامس للفنون المسرحية ، ونال إعجاب الحضور نقادا وكتابا ومشاهدين (٣) .

وعلى الرغم من أن الصهاينة يحاربون المسرح التقدمي في الأراضي العربية المحتلة فسي فلسطين فان فرق الهواة قدمت بعض العروض لبريخت ، وخاصة " شفيك في الحـسـرب العالمية " ، كما يذكر الأستاذ معين بـسـيـسو (*) .

وفي الجزائر عرضت في مطلع السبعينات " دائرة الطباشير القوقازية " التي أخرجها الأستاذ مصطفى كاتب ، كما قدمت مسرحيات أخرى مقتبسة مثل " بـنـادق الأـم كـارار " و" القاعدة والاستثناء " (٤) اللتين أخرجهما " أحمد أقومي " و " السقاء والمرابطون الثلاثة " التي اقتبسها " كاكى ولد عبد الرحمن " عن " الإنسان الطيب " . وزيادة على هذه العروض الرسمية قدمت فرق الهواة كثيرا من الأعمال المقتبسة عن بريخت (٥) ، نظرا لعدم الاطلاع على النصوص العربية .



- (١) بوتيتسيفا ، تمارا الكساندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي . ص ٨ ٢٤ .
- (٢) انظر المرجع نفسه . ص ٢٤٩ - ٢٥٠ .
- (٣) انظر " التجربة المسرحية " ليوسف العاني . ص ٦٦ ، ثم راجع " أحاديث وتجارب مسرحية " لنصر الدين البـحـرـة . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٧ . ص ٢١٣ وما بعدها .
- (*) من حوار لي مع الأستاذ معين بـسـيـسو . يوم الثلاثاء ١٩ / ٥ / ١٩٨٢ . فندق الجلاء . دمشق .
- (٤) راجع الحوار الذي أجرته الدكتورة لميس العماري مع " سيد أحمد أقومي " . الحياة المسرحية عدد ١٥ - ١٦ . دمشق ١٩٨١ . ص ٨٤ . ثم راجع " ألف عام وعام على المسرح العربي " لـتـمـارـا الكـسـانـدـرـوفـنا . ص ٢٢٢ .
- (٥) كاتب ، مصطفى : المسرح في الجزائر ، الحياة المسرحية . عدد ٢ . دمشق ١٩٧٧ . ص ٨٧ .

د - زيارة ألمانيا واستضافة مخرجين من تلامذة بريخت • حين مات بريخت ترك فرقته المسرحية " البرلينر أنسامبل " التي تتكون من ليف من طلبته وأصدقائه • وظلت تشرف على هذه الفرقة " هيلينا فايغل " زوجة بريخت حتى تاريخ مماتها أوائل السبعينات •

ولهذه الفرقة تقاليد من بينها احيا ذكرى مؤسسها باعادة عرض أعماله "والقصاص" محاضرات ضافية عنه ، فضلا عن تقديم مسرحيات أخرى لاتباعه • وهكذا أصبحت تلك المناسبات مهرجانات كبيرة يشارك فيها رجال المسرح من مختلف أنحاء العالم •

لقد أتيح لعدد من المسرحيين العرب حضور تلك المهرجانات والاطلاع عن كثب على أسرار فن بريخت • ففي عام ١٩٧٢ زارت ألمانيا الديمقراطية فرقة مسرحية تونسية وشاهدت عروض " البرلينر أنسامبل " (١) كما شاهد عروضها الأستاذ يوسف العاني مرارا وقابل " هيلينا فايغل " التي منحتة حق حضور التمرينات المسرحية للفرقة ومناقشة المخرجين والممثلين (٢) • وشاهد عروضها أيضا كل من الأستاذين سعد الله ونوس (*) ونبيل حفار (*) والدكتور عادل قرشولي ومعين بيسو (٣) وفرحان بلبل (٤) • كما شاهد عروضها المخرج " سعد أردش " الذي قضى عشرة أيام في ألمانيا الديمقراطية وحصل خبرة من خلال حضوره تمثيل تسع مسرحيات لبريخت (٥) وأمير اسكندر الذي شاهد خمسة أعمال منها ثلاثة على خشبة " البرلينر أنسامبل " (٦) •

- (١) انظر كتاب تمارا الكساندروفنا " ألف عام وعام على المسرح العربي " • ص ٢٣٩ - ٢٤٠ •
- (٢) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية • ص ١٨١ •
- (*) أكد لي الأستاذ ونوس أنه شاهد في ألمانيا معظم مسرحيات فرقة بريخت " البرلينر أنسامبل " (من حديث لي مع ونوس بتاريخ ١٤ / ٤ / ١٩٨٣ • مسرح القباني - دمشق)
- (*) من حديث للباحث مع الأستاذ نبيل حفار • دمشق • المركز الثقافي الألماني • عام ١٩٨١ •
- (٣) من حديث للباحث مع الأستاذ معين بيسو بتاريخ ١٩ / ٥ / ١٩٨٢ • فندق الجلاء - دمشق •
- (٤) من حديث لي مع فرحان بلبل بتاريخ ١٢ / ٤ / ١٩٨٣ (مسرح الحمراء - دمشق) •
- (٥) أردش ، سعد : دائرة الطباشير القوقازية : محاولة لتحقيق الاستيعاب المسرحي لمسرح بريخت • مجلة " المسرح والسينما " • عدد ٥٨ • القاهرة ١٩٦٨ • ص ٤١ •
- (٦) انظر مجلة " المسرح " • عدد ٥٩ • القاهرة ١٩٦٩ • ص ٢٥ •

وقد أشرنا من قبل الى زيارة أحد تلاميذ بريخت الى مصر وهو " كورت فيت " الذى استدعى لاجراج " دائرة الطبشير القوقازية " عام ١٩٦٢ ، ثم استدعى من جديد عام ١٩٦٨ فعارض في البداية متذعرا بما لنا اليه من أخبار نجاح اخراج " سعد أردش " لمسرحية " الانسان الطيب " ، ولكنه وافق أخيرا بعد لائى مشروطا أن يكون الاخراج مشتركا بينه وبين " أردش " . الا أن هذا الاشتراك لم يدم أكثر من ثلاثة أسابيع ، عاد على اثرها " كورت فيت " من حيث أتى لأسباب سوف نذكر أهمها بعد قليل .

ان زيارة " كورت فيت " الى مصر للمرة الثانية كانت فرصة ثمينة بالنسبة للعاملين في حقل المسرح من مثليين ومصممي ديكور وأزياء وواضعى الموسيقى ، فكل هؤلاء يؤكسدون مدى افادتهم واطلاعهم على منهج بريخت الملحمي . (١)

وعلاوة على كل هذا يجب ألا ننسى عروض مسرحيات بريخت التي قدمت في أوربا وأتيح للمنتفع العربي أن يشاهدها منذ وقت مبكر ومن هنا " أصبح اسم بريخت معروفا في المسرح العراقي - مثلا - بعد الزيارة التي قامت بها فرقة " البرلينر أنسامبل " الى باريس عام ١٩٥٤ . " (٢)

ولم ير المسرحيون العرب أعمال بريخت في أوربا فحسب ، بل أتيح لهم أن يروها ويمارسوا اخراجها حتى في أمريكا ، على نحو ما فعل ابراهيم جلال الذى اتخذ مسرحية لبريخت مشروعا لتخرجه . (٣)

هـ - الدراسة في ألمانيا ، ان جل المسرحيين العرب - نقادا وكتابا - تعرفوا على بريخت من خلال السبل التي ذكرناها آنفا ، ومع ذلك فهناك من أتيح له أن يدرس في ألمانيا وأن يعب من منابع الثقافة الألمانية ، كما هو الأمر بالنسبة للأستاذ نبيل حفار ، والدكتور عادل قرشولي ، والدكتور عبد الغفار مكاوى ، والدكتور مصطفى ماهر ، وهناك من أتيح له أن يدرس في ألمانيا لمدة قصيرة لا تتجاوز السنة ، كما هو الأمر بالنسبة ليوسف العاني . (٤)

-
- (١) عد الى الحواد الذى أجرى معهم على صفحات المجلة نفسها . ص ٤٢-٤٨ .
 - (٢) بوتيتسيغا ، تمارا الكساندروفنا ، ألف عام وعام على المسرح العربي . ص ٢٤٨ .
 - (٣) انظر الصفحة نفسها .
 - (٤) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية . ص ١٧٩ وما بعدها من صفحات .

وبالطبع فان الدراسة في ألمانيا ليست شرطا ضروريا لمعرفة أسلوب بريخت في المسرح
فقرأة أعمال بريخت النظرية والمسرحية ، وقراءة ما كتب عنه من دراسات ، ومشاهدة
عروضه أو عروض تلامذته أو عروض المتأثرين به ، أو التلمذ على أيدي أتباعه المنتشرين
في مختلف أنحاء العالم ، كل ذلك يمكن أن يؤدي الى معرفة سليمة وعميقة لنظرية بريخت .

و — التلمذ على أيدي أساتذة بريختيين ، بما أن نظرية بريخت في المسرح
قد اشتهرت في الأوساط المسرحية العالمية فانه من البديهي أن تدرس في كليات ومعاهد
الفنون المسرحية في العالم (وخاصة في المناطق التي تسيطر عليها الثقافة الانجليزية
أو الفرنسية) ، حيث أتيح لكثير من رجال المسرح العرب أن يصغوا الى محاضرات
الأساتذة والنقاد المسرحيين — وخاصة البريختيين منهم — وهم يتحدثون عن النظرية
الملحمية . وحتى في أمريكا استطاع مسرحيون أن يدرسوا بريخت وأن يقدموا عروضاً لبعض
أعماله ، على نحو ما فعل ابراهيم جلال الذي أخرج عملاً لبريخت هناك بوصفه مشروعاً لتخرجه ،
كما نوهنا منذ قليل .

ان الأستاذ سعد الله ونوس يؤكد مدى افادته من بعض أساتذته البريختيين في فرنسا
التي درس فيها ، فاجابة عن سؤال يتعلق بهذا الموضوع قال : " كان هناك الناقد
المختص بدراسة بريخت في فرنسا ، وأعني برنار دورت . وكان هناك المخرج المسرحي
الذي كان مهتماً جداً بالتعبيرات الثقافية الباحثة عن الاستقلال في دول العالم الثالث وهو
جون ماري سيرو الذي كان أول من قدم بريخت في فرنسا " . (١)

من خلال هذه الاجابة يمكن أن نقف على دور أولئك الأساتذة في التعريف بنظرية
بريخت ، وخاصة اذا كانوا أساتذة لا يناصرون بريخت العداء كما هو الأمر بالنسبة لجون
ماري سيرو الذي كان يؤمن بدور المسرح البريختي في بث الوعي وإيقاظ شعوب العالم
الثالث المضطهدة .

* * *

(١) من حديث لي مع الأستاذ ونوس . مسرح القباني (دمشق) في ١٤ / ٤ / ١٩٨٣ .

ومهما يكن من أمر ، فقد اعترف كثير من كتابنا المسرحيين بأثر بريخت في أعمالهم صراحة ، فيوسف العاني يحدد نقطة التحول في مسارتطوره الفني بمسرحية "المفتاح" التي ينعتها " بالملحمية " (١) ، ومعين بسيسو اعترف ضمنا بأثر بريخت في بعض أعماله حين حديثه عن موضوع هذا البحث وعن رغبتني في اتخاذه من بين المسرحيين العرب المتأثرين ببريخت . . انه لم يبد أي اعتراض ، بل راح يؤكد لي أن بريخت " مرحلة عالمية كبيرة بالنسبة للمسرح العالمي كله . . وأنه سيظل صديقا لكل العصور القادمة " (٢) وفرحان بلبل يعترف هو الآخر بأثر بريخت في أعماله (٣) وكذلك الأمر بالنسبة لسعد الله ونوس الذي لا يظن " أن هناك سببا معاصرا لم يتأثر سلبا أو ايجابا بالتجربة البريختية في المسرح بخاصة وفي محاولة تغيير فعالية الثقافة بعامة " (٤)

والملاحظ أن هناك كتابا مسرحيين لا يريدون أن يعترفوا بأثر بريخت في مسرحهم على الرغم من وضوح ذلك ، كما هو الأمر بالنسبة ليوسف ادريس أو ألفريد فرج أو محمود دياب (*) وموقفهم هذا — كما يتراءى لي — ناتج عن كونهم يخافون أن يشك في أصالتهم ، علما بأن ظاهرة التأثير الطبيعية ومشروعة في كل العصور . فالكتاب كائن بشري متفاعل مع البيئة المحلية والمحيط العالمي والثقافة القومية والثقافة الانسانية . وهذا لا يحط من قيمة الكاتب ابدا ، بل يرفع من قيمته اذا كان تأثره ليس تقليدا أعمى . ويكفي أن نشير الى مسرحية " فاورست " التي لم يبتكرها " غوته " من العدم ، بل أفاد من سابقه من تناولوا الموضوع ذاته ، ومع ذلك فمن يستطيع أن يشك في قيمة " غوته " ؟



وبعد ، فهل استطاع العرب أن يفهموا بريخت ويهضموا نظريته في الأدب والمسرح على وجه الخصوص ؟ هل استطاعت هذه السبل التي ذكرناها أن تفضي بالعرب الى حقيقة بريخت ؟

- (١) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية - ص ٦١ .
- (٢) من حديث لي مع الاستاذ معين بسيسو . فندق الجلاء (دمشق) . الثلاثاء ١٩ / ٨ / ١٩٨٢ .
- (٣) من حديث لي مع الاستاذ فرحان بلبل . المسرح القومي . دمشق . ١٢ / ٤ / ١٩٨٣ .
- (٤) من حديث لي مع الاستاذ ونوس . مسرح القباني (دمشق) في ١٤ / ٤ / ١٩٨٣ .
- (*) سوف نعرض آراءهم على بساط المناقشة في صدر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا البحث ، تلافيا للتكرار .

اننا نبيح لأنفسنا هذا التساؤل حين نذكر بعض الآراء التي تتسج طلسمًا أوطاقية اخفاء حول رأس بريخت، وتقدمه لنا في صورة لغز يصعب حله . وهذه الآراء - فهي نظرنا - كانت نتيجة حتمية للصراع بين أنصار بريخت وأعدائه ، بين اليسار واليمين .

في المقالات العميقة التي نشرها الدكتور عادل قرشولي على صفحات " الحياة المسرحية " والتي تعرض فيها الى مفهوم المخرجين العرب لبريخت ، يؤكد أن بريخت لا يزال غيـر مفهوم في الوطن العربي ، وأننا " نجد في كثير من الأحيان تشوشا وسوء فهم ومغالطات كثيرة فيما يتعلق بحياة بريخت ومسرحه " (١)

ويحصر الدكتور قرشولي أسباب هذه الظاهرة فيما يلي : (١) المتفرج العربي لم يشاهد في مطلع الستينات من مسرح بريخت الا الاعمال التعليمية التي عرضت بأسلوب جاف ، أو الأعمال الأخرى التي قدمت بأسلوب تعبيري ، كمسرحية " طبول في الليل " ، الأمر الذي أدى الى رسوخ فكرة مشوهة عن بريخت الملحمي الناضج . (٢) مؤلفات بريخت النظرية فسي الأدب والفن والمسرح والتاريخ والسياسة والاجتماع لم تترجم كلها الى اللغة العربية . (٣) المتفرج العربي لا يعرف بريخت من خلال عروض مسرحياته الناضجة بقدر ما يعرفه من خلال قراءته عنه . (٤) اعتمد معظم النقاد والمسرحيين العرب على دراسات عن بريخت كتبها باحثون غربيون يفتقرون الى الدقة والنزاهة العلميتين .

نعتقد - بتواضع شديد - أن آراء الدكتور قرشولي - على وجاهتها وسدادها - تنطوي على شيء من المبالغة . ان نقادنا ومسرحيينا عامة استطاعوا أن يفهموا بريخت ويتمثلوه جيدا ، ولا نقصد الرعيل الثاني منهم - كسعد الله ونوس ، ويوسف العاني ، ونبيل حفار ، والدكتور عادل قرشولي نفسه - فحسب ، بل نقصد أيضا " سعد أردش " والدكتور " عبد الغفار مكاوي " ، و " شريف خزندار " ، والدكتور " محمد مندور " ، وحتى الدكتور " غنيمي هلال " والأستاذ " نجات قصاب حسن " . كل هؤلاء لانظن أن بريخت كان يعسر على ادراكهم .

(١) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١١ - ١٢ . ص ٤ .

فعلى الرغم من اعتراف "نجاة قصاب حسن" - في مقدمة ترجمته "للاورغانون الصغير" - بأن هذا النص النظري - أى الأورغانون - يحتوى على "أشياء" مجهدة بعض الشيء (١) - نراه يلخص جوهر آراء بريخت بطريقة مقبولة ، إذ يلج على وظيفة المسرح لدى بريخت واختلافها عن الوظيفة التقليدية ، وضرورة المزاجية بين النقد الاجتماعي والتسلية المفيدة ، وإخراج المتفرج من حالة الاستغراق وإيقاظ فعالياته الإدراكية بواسطة أسلوب "الأبعاد" الذى يجعل الشخصيات المسرحية "خارجة عن المألوف ليبقى المتفرج والممثل حرين حيالهما مستقلين عنها" (٢) ، ويذكر أساليب "الأبعاد" كالموسيقى والألوان والأقنعة ، وما إلى ذلك (٣) ، وباختصار فإن "نجاة قصاب حسن" كان يدرك ما يترجم على الأثر ، وذلك منذ سنة ١٩٦٣ ، وهو تاريخ نشر ترجمته .

وفي هذه الفترة المبكرة بالذات كتب الدكتور غنيمي هلال عن بريخت واتجاهه الموعظ في "التجديد" ، واستطاع أن يستوعب "جدول" (٤) بريخت الذى يقابل فيه بين المسرح الملحمي والمسرح الأرسطي إلى حد بعيد ، فقال "إن مسرحياته قصصية لاتعتمد على الحدث ، وإنما تجعل من المتفرج ملاحظا ، ولكنها توظف قدرته على العمل ، بخلاف المسرحيات الأرسطية التى يستغرق فيها المتفرج في الحدث المسرحي ... الخ" (٥) .

وهذا طبعا لايعني أننا نريد أن ننزه الدكتور هلال ، فهناك اضطراب واضح في مفهومه لعملية تقطيع الأحداث في مسرح بريخت ومقارنتها بالعملية نفسها لدى "شكسبير" (٦) . كما أنه يخطئ حين يلج على معاداة بريخت للعواطف في التمثيل والتأليف .

ومع ذلك فإن مفهوم الدكتور هلال يظل سليما إلى حد بعيد ، خاصة وأن بعض الأخطاء

- (١) قصاب حسن ، نجاة : برتولد بريخت والعمل المسرحي . وهو تعليق على ترجمته للأورغانون الذى سماه "القيثارة الصغيرة للعمل المسرحي" . المعرفة . عدد ٦ دمشق ١٩٦٣ . ص ١٠٣ .
- (٢) الصفحة نفسها .
- (٣) المصدر نفسه . ص ١٠٣ - ١٠٤ .
- (٤) نشره د . مكاي فيما بعد (انظر ص ٦٣ من كتابه عن "المسرح الملحمي") .
- (٥) هلال ، د . غنيمي : النقد الأدبي الحديث . دار الثقافة - دار العودة . بيروت ١٩٧٣ . ص ٥٩٤ (ونلاحظ أن أول طبعة لهذا الكتاب كانت في القاهرة عام ١٩٦٣ كما ورد في المقدمة . ص ١٠) .
- (٦) المرجع نفسه . ص ٥٩٧ .

التي ارتكبتها لاتزال محل التباس وجدل لدى بعض النقاد حتى الآن ، كما هو الأمر بالنسبة لموقف بريخت من الشعور . (١)

ونتجاوز النقاد الى المخرجين فنجد أن أول من حاول أن يقدم عملاً ملحمياً ناضجاً لبريخت هو " سعد أردش " الذي عرض " الانسان الطيب " و " دائرة الطباشير " وهما العرضان اللذان يدنيهما الدكتور قرشولي ، ويعدهما تشويهاً لمنهج بريخت ، كما يفهم من سياق حديثه . (٢)

يبدو لنا أن أى حكم منصف على هذين العرضين يجب أن يكون مسبوقاً باعتبار أساسى ، وهو رغبة " سعد أردش " في " تمصير " بريخت وتقريبه من ذوق المتفرجين . لقد اختار " الانسان الطيب " في البداية — كما رأينا آنفاً — لسبب رئيسى ، وهو قرينه من الممزاج المصرى او " اليتيمات " العربية . وفي العرض الثانى أراد أن يخطو خطوة أخرى نحو التعريف بمسرح بريخت ، ولكنه ظل حريصاً على اخضاعه للتربة المصرية ، ولعل أكبر دليل على ذلك هو ظروف سفر المخرج الألماني " كورت فيت " : ان سعد أردش يعترف أن أبرز الصعوبات التي واجهت المخرج الألماني وجعلته يقرر العودة الى بلاده تتمثل في اخفائه في عرض بريخت كما ينبغي أن يعرض على خشبة " البرلينر أنسامبل " . لقد أحسس " كورت فيت " بالتناقض بين الواقع المسرحي المصرى وبين " المنهج المثالي الذى ورثه عن بريخت وعن " البرلينر أنسامبل " ، ويبدو أن هذا التناقض قد أخذ يتزايد ويتزايد بداخله ، حتى وصل به بعد ثلاثة أسابيع الى قرار حاسم بقطع زيارته والعودة الى بلاده . (٣)

والمرجح أن " سعد أردش " كان مصراً على " تمصير " العرض كي ينجح بالطبع . ومن هنا اختلف المخرجان . واختلافهما سبق أن تنبأ به " أردش " من قبل ، فان " الخلق الفني عملية ذاتية ، وان الخط على اللوحة ، وقعة الضوء على المسرح ، من العسير أن تخرج من خلق ذهنيين أو فكريين " (٤) كما يقول .

- (١) انظر " سياسة في المسرح " للأستاذ علي عقلة عرسان ٢٨١ وما بعدها .
- (٢) انظر مجلة " الحياة المسرحية " . عدد ١١-١٢ ص ٤٠ .
- (٣) أردش ، سعد : دائرة الطباشير القوقازية : محاولة لتحقيق الاستيعاب المصرى للمسرح بريخت . مجلة " المسرح والسينما " . ص ٤٠ .
- (٤) انظر الصفحة نفسها .

ويبدو أن الدكتور قرشولي رفض هذا العرض وعده انحرافا عن منهج بريخت دون أن يضع في اعتباره الغرض الذي كان يرمي إليه مخرجه .

ونريد أن نتساءل الآن عن مدى نجاح " أردش " في تكييف هذا العرض ، ومدى حفاظه على روح بريخت في الوقت ذاته ؟

عقد سعد أردش مقارنة بين اللغة الفصحى واللهجة العامية فاعترف بأفضلية الفصحى وقد رتها " على احتواء اللحظة الشعرية والفنية " ^(١) في أعمال بريخت ، زيادة على كونها عنصرا جيدا من عناصر التغريب . وعلى الرغم من ذلك نراه يختار العامية المصرية بدعوى أنها " أقدر على " إيصال الكلمة الانسانية الى الجمهور العريض " ^(٢) ، وأنها ملائمة لمعظم شخصيات بريخت الفقيرة ، سواء في " الانسان الطيب " أو في غيرها . كما أنه " مصر " الأغاني ، وخاصة الفردية منها ، كي تكون ذات صدى في أذن السامع ، لأنها مأخوذة من تراثه " ^(٣) — مع أن " هيلينا فايغل " كانت ترفض هذا وتلج على استعمال ألحان " بول ديساو " ^(٤) التي تعود بريخت أن يستعملها حين يخرج " دائرة الطباشير " . أما بالنسبة للديكور فقد أخضعت " سكينه محمد علي " لمقتضى البيئة المصرية فاستعملت خامات مألوفة " كالخيش " و " الحصير " والبوص وليف النخيل " ^(٥) وما الى ذلك . وأما التمثيل فقد كان متراوحا بين الأداء والاندماج ، ولكن الأسلوب التقليدي كان الغالب ، على حد وصف أمير اسكندر " ^(٦)

ولكن هذا لا ينبغي أن يتودنا الى اتهام المخرج " سعد أردش " بجهل بريخت أو تشويهه ، فعلى العكس من ذلك نراه يستطيع أن يستوعبه الى حد بعيد . ان نقل النص الى العامية المصرية لم يخل كثيرا بآراء بريخت ، لأن تلك الترجمة — كما يؤكد الناقد أمير اسكندر — كانت " تنطوي على مستويين : الأول هو ترجمة المعنى ترجمة مصرية خالصة حتى ليحس المرء أنها قد كتبت أصلا في هذه اللهجة العامية المصرية ، والثاني ترجمة النص ترجمة حرفية " ^(٧)

(١) أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت . ص ٦٣ .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) انظر ص ٤٣ من مجلة " المسرح والسينما " . عدد ٥٨ .

(٤) المصدر نفسه . ص ٤٢ .

(٥) اسكندر ، أمير : دائرة الطباشير القوقازية . مجلة المسرح . عدد ٥٩ . القاهرة ١٩٦٩ ص ٢٦ .

(٦) المصدر نفسه . ص ٢٧ .

(٧) المصدر نفسه . ص ٢٦ .

عن بريخت . ثم ان المخرج راعى في عرضه شيئا مهما جدا لدى بريخت ، وهو كسر الجدار الرابع بوسائل أخرى - اضافة الى الوسائل الذاتية للنص - قد تبدد وفجة ، ولكنها تخدم غرض بريخت على أى حال ، مثل تغيير المناظر على رأى من الجمهور ، واستعمال ستارة داخلية كالحة " تنزلق في صوت يقترب من الازعاج يكفي ليقاظ انتباه أى متفرج " (١) . الخ .

والى جانب هذا نلاحظ أن المخرج استوعب بريخت نظريا بشكل جيد . ويكفي أن نشير الى أنه لم يخلط - كما يفعل بعض النقاد - بين " فكرة الاندماج مع الشخصية " وفكرة الانفعال بموقف الشخصية عند الممثل (٢) .

وصفة القول في عرض سعد أردش انه لم يلتزم بحرفية الاخراج البريختي - وهذا شيء مشروع تمادى بريخت نفسه في تطبيقه ، خاصة بالنسبة لاعمال شكسبير - ولكنه حافظ على جوهر آراء بريخت . ومع ذلك فاننا كما نتمنى أن يفسح المجال للمخرج الالماني نفسه حتى يتسنى للجمهور ورجال المسرح العرب في مصر أن يلموا بتفاصيل نظرية بريخت على المستوى التطبيقي الحرفي آنذاك .

واذا تجاوزنا هذين العرضين اللذين قدمهما " سعد أردش " في القاهرة الى عرض " السيد بونتيلا وتابعه ماتى " في العراق نجد المخرج " ابراهيم جلال " يحقق نجاحا باهرا يدل على مدى استيعابه لبريخت نظريا وعمليا .

لقد بلغ " ابراهيم جلال " شأوا بعيدا في ترجمة ما يصبو اليه بريخت حين أزال الحد الفاصل بين الممثل والجمهور ، وأجرى حوارا حقيقيا بين الطرفين تناول موضوع المساواة والاشتراكية العلمية وغير العلمية (٣) .

ان هذا العرض الذى كيف مع البيئة العربية هو الآخر أذاب " كل شكوك المسرحيين العرب في العراق حول امكانية التطبيق العملي لمبادئ مسرح بريخت ، وأصبح معيارا

-
- (١) اسكندر ، أمير : دائرة الطباشير القوقازية . ص ٢٦ .
 - (٢) حمودة ، عبد العزيز : ملاحظات حول اخراج بريخت . المرجع نفسه . ص ٢٩ .
 - (٣) أردش ، سعد : تجرئتي مع مسرح بريخت . ص ٥٩ .
 - (٤) انظر " ألف عام وعام على المسرح العربي " لتمارا ألكساندروفنا . ص ٢٥٠ .

لكل مسارح البلاد العربية^(١) "على حد قول "تمارا ألكساندروفنا" .

والآن بإمكاننا أن نرد على النقاط الأربع التي يرى الدكتور قرشولي أنها مجمل
"الأسباب التي أدت الى خلق التشوش، وتكريس المغالطات"^(٢) المتعلقة بفهم المسرحيين
العرب لنظرية بريخت :

١- اذا سلمنا بأن بريخت قدم في مطلع الستينات بأسلوب تعليمي جاف أعطى عنه
فكرة مشوهة ، فان عروضاً أخرى (" الانسان الطيب " و " دائرة الطباشير القوقازية " مثلاً)
استطاعت أن تعطي صورة جيدة عن أسلوب بريخت الملحمي .

٢- اذا كانت بعض أعمال بريخت في المسرح والفن والأدب والسياسة والتاريخ لم
تترجم الى العربية ، فان الذي يهمنا منها أكثر من غيره قد ترجم — كما رأينا من قبل —
كصوص مسرحياته وزيدته نظريته في المسرح المتمثلة خاصة في " الأورغانون الصغير " و " شرار
النحاس " ، وما الى ذلك .

٣- صحيح أن المسارح العربية لم تقدم عدداً وافراً من أعمال بريخت ، ولكن لاننسى
أن هناك كتاباً مسرحيين آخرين — عرباً وأجانب — لابد أن يقدموا أيضاً ، ولو وضعنا هذا
في حسابنا لوجدنا أن بريخت نال حقه ، بالقياس الى أعمدة أخرى ، مثل " لويجي بيرانديللو " و
" غارسيا لوركا " و " فريدريك دورينمات " (*) وغيرهم . هذا فضلاً عن كتاب آخرين بارزين لم
يعرض أى عمل لهم ، ويكفي أن نذكر " بيترهاكس " و " جون أوزبورن " ، و " نجيب سرور " .

وهناك شيء آخر لابد من مراعاته ، وهو عروض تلامذة بريخت وأتباعه — وهم كثير —
من المسرحيين العرب والأجانب الذين يقتفون آثاره . ان أى عمل يعرض لهؤلاء يسهم فعلاً
في التعريف بأسلوب بريخت .

(١) انظر " ألفهام وعام على المسرح العربي " لتمارا ألكساندروفنا ، ص ٢٥١ .
(٢) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية .
عدد ١١-١٢ : ص ٤ .
(*) لو أحصينا عدد المسرحيات التي قدمت على خشبة المسرح القومي في دمشق — مثلاً —
منذ تأسيسه حتى الآن لاتضح لنا أن هؤلاء الثلاثة الذين أشرنا اليهم — على سبيل
المثال — لم تقدم سوى مسرحية واحدة لكل واحد منهم ، بينما قدم من أعمال بريخت
ثلاث مسرحيات . فضلاً عن العروض الخاصة التي أشرنا اليها آنفاً .

وإن فالقول بأن المتفرج العربي لم يعرف بريخت من خلال عروضه ، بل من خلال قراءة أعماله ، قول يحتاج الى إعادة نظر .

٤— إذا كان المسرحيون العرب قد عرفوا بريخت عن طريق الترجمات العربية والانجليزية والفرنسية ، فلا يعني هذا أن كل معلوماتهم عن نظريته وحياته ومراحل تطوره الفني ، تعد خاطئة أو مشوهة . ذلك أننا لانستطيع أن نبخس حق بعض المترجمين الذين يلتزمون الدقة والأمانة فيما ينقلون . والدكتور عادل قرشولي نفسه يثني ^(١) على ترجمة المقالات التي وردت ضمن كتاب " مسرح التغيير " ، فما قوله في ترجمات الدكتور عبد الغفار مكاي والأستاذ نبيل حفار مثلاً ؟ وما قوله في ترجمته هو نفسه لبعض أعمال بريخت ؟ وما قوله في الترجمة الفرنسية الصادرة عن دار " لارش " L'Arche ، وهي الترجمة التي عزم واحد كالأستاذ سعد الله ونوس على اعتمادها في مراجعة إحدى الترجمات العربية ؟ انني أبيع لنفسي أن اتساءل هكذا راجياً ألا يفهم من هذا أنني أريد أن أنزه كل المترجمين . انني أريد فقط أن أؤكد أن اعتماد المسرحيين العرب على تلك الترجمات يظل مقبولا وممكناً لمعرفة بريخت .



وإن ، فإن المسرحيين العرب استطاعوا أن يفهموا بريخت منذ وقت مبكر وبشتى الوسائل التي أشاعت بعض أفكاره الى درجة الابتذال أحياناً ، كما هي الحال بالنسبة لفكرة العمل على تغيير الواقع بواسطة المسرح . ان هذه الموضوعه — على حد اعتراف الدكتور قرشولي — أصبحت " من الأوليات الروتينية لدى الكتابة عن مسرح بريخت . ولا يكاد اليوم مقال أو بحث أو حديث صحفي يخلو منها " . ^(٢)

- (١) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١١ — ١٢ . ص ٧٠ .
- (*) أقصد ترجمة الأستاذ نبيل حفار لكل من " توراندوت " و " جان دارك قديسة المسالخ " اللتين راجعهما الأستاذ ونوس اعتماداً على الترجمة الفرنسية المذكورة .
- (٢) قرشولي ، د . عادل : " برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية — عدد ١١ — ١٢ . ص ٤٠ .

الباب الثاني

ملاح أثر بريخت في المسرح العربي

الفصل الأول

ملاح فكريّة

إذا كان بريخت ماركسيا - كما رأينا من قبل - فما هي ميزات فكره الماركسسي ؟
ثم ما هي ملامح أثر هذا الفكر على النقد المسرحي العربي والنصوص المسرحية العربية ؟

الحقيقة أنه من الصعب أن نحدد طابع الماركسية في كتابات بريخت ، لأن بريخت رجل مسرح أولاً وقبل كل شيء ، ولم يكن قط منظراً ماركسياً كـ "جورج لوكاتش" و "روجيه غارودي" اللذين جمعاً بين الاهتمامات الأدبية والاهتمامات الأيديولوجية النظرية ، أو "جورج برنارد شو" الذي جمع بين الإبداع الأدبي والكتابة عن الاشتراكية الغائبية . وإذا كان بريخت قد انكب على دراسة الفكر الماركسي في شبابه ، فإنه لم يستطع أن يكون من المختصين في تفسير النظرية الماركسية وتأويلها أو إخضاعها لوجهة نظره على نحو ما نجد لدى "تروتسكي" ، على سبيل المثال .

إن بريخت يدلي أحياناً ببعض الآراء المقتضبة في الماركسية فيعبر عن رفضه للفكر المثالي الميتافيزي وإيمانه بالمادية الجدلية ، وضرورة تغيير العالم ، والقضاء على الرأسمالية والبرجوازية ، وما إلى ذلك (١)

ويعد بريخت في نظر أصدقائه تلميذاً وفياً للينين . ولهذا نراه يقفون بصرامة في وجه الدارسين البورجوازيين الذين ينقبون في أعماله عن معلمين آخرين له ، وذلك بقصد تلفيق ماركسية فردية خاصة والصاقها به (٢)

والملاحظ أن بريخت نفسه يؤكّد ولأدلى للنظرية الماركسية اللينينية التي يعدّها الصياغة الحقيقية الموفقة المشتركة للغة البروليتاريا الأمية ، وهذه اللغة النابعة من القلب ، لم تتبع من أجل عمال بلد واحد "على حد قوله" وهذا ما أدلى بريخت به غير مرة (٣)

(١) عد إلى مقالة بريخت "خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة" ص ٢١٩-٢٥٣ من كتاب التغيير . ثم انظر حوارية "شراء النحاس" . الليلة الأولى . الحياة المسرحية . عدد ٤-٥ ص ١٤٠ ، ١٥٢ .

(٢) ميتتسفاي ، فيرنر : إنتاجية عمل كلاسيكي . ص ١٠٢ من كتاب "مسرح التغيير" .

(٣) بريخت ، برتولد : الفنون والثورة . ص ٢٨ .

(٤) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ترجمة د . جميل نصيف . ص ١٣١ .

مادام الأمر هكذا ، فإنه من غير المتيسر ومن غير المعقول أيضا أن ندخل في مآهات مقارنة مضامين بريخت بمضامين النقاد أو الكتاب المسرحيين العرب ، ونتتبع مواطن تأثيرهم به ، لأن تلك المضامين مستقاة أصلا من مصادر ماركسية عديدة لا ضرورة لذكرها . وهذا ما يجعلنا نستبعد أن يكون سعد الله ونوس في مسرحيته " الملك هو الملك " متأثرا بمضمون " رجل برجل " لبريخت ، كما يذهب الدكتور أحمد الحموي^(١) على سبيل المثال .

الا أن الشيء الذي لا يمكن اغفاله في مجال الحديث عن علاقة الفكر البريختي — ان صح التعبير — بالمسرح العربي هو تأثير شقه الجمالي المسرحي على بعض النقاد المسرحيين العرب . واذن فإننا سوف نكرس هذا الفصل لفحص ملامح أثر النظرية المسرحية البريختية على نقادنا المسرحيين العرب .

لعل الانطباع الأول الذي يخرج به دارس النقد المسرحي لدينا هو أنه يعاني من أزمة . ويمكن أن يكون النقد العربي بصفة عامة يعاني من هذه الأزمة ، إلا أن أزمتيه — مهما بلغت حدتها — لن تبلغ مستوى أزمة النقد المسرحي .

والافتقار إلى منهج نقدي^(*) أبرز وجه لهذه الأزمة . فنقدنا المسرحي في الغالب يحتفل بمضمون العمل المسرحي دون التفات إلى ما أسماه " الشكل الثاني " فيه ، وهو شكل العرض والتجسيد على خشبة ، الذي يحققه الإخراج ، إضافة إلى الشكل الأصلي الذي لا ينفصل عن المضمون ، كما أنه لا يصدر عن خلفية نظرية أو رؤية محددة ومتكاملة للعمل المسرحي ، بحيث يتمكن من ممارسة التثمين " على أسس واضحة وضوابط موضوعية " ^(٢) عيصر متذبذبة .

(١) انظر مقالته " الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل " . مجلة " الموقف الأدبي " . عدد ٨٦ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١١٦-١٢٦ .

(*) من عجب أن يرفض سامي خشبة " القيم " التي لا يمكن لأي نقد منهجي أن يستغني عنها (انظر كتابه " قضايا معاصرة في المسرح " . مطبعة الجمهورية . بغداد ١٩٧٢ . ص ١٣٢) .

(٢) سرور ، نجيب : " حيرة النقد المسرحي بين الشكل والمضمون " . مجلة " المسرح " . عدد أكتوبر . القاهرة ١٩٦٧ . ص ١٣ .

والحق أن هناك نقادا يتمتعون بالشئ الكثير من مثل هذه الشروط الضرورية للناقد المسرحي ، ولكم قلة ، يأتي في مقدمتهم كل من الدكتور لويس عوض ، والدكتور محمد مندور ، والدكتور علي الراعي . وحتى هؤلاء ظلوا أسرى منهج تقليدى معين هو المنهج الأرسطي الذى لا يلائم بعض الاتجاهات المسرحية العالمية الحديثة التى تأثر بها مسرحنا العربى . وهذه الظاهرة على غاية من الخطورة .

فالدكتور لويس عوض الذى يتبنى الفكر الاشتراكي ، كما نعلم ، يميل الى المحافظة على البناء الدرامي الأرسطي المحكم ، كما يعلن في صدر حديثه عن " بير السلم " لسعد الدين وهبة ^(١) ويحتفظ بفهم بطل التراجيديا اليونانية في أثناء تعرضه لمسرحية الدكتور رشاد رشدى " اتفرج ياسلام " ^(٢) ونغض الطرف فنحسب هذا كله مشروعا للدكتور عوض المتشبع بالثقافة اليونانية ، ولكن الامر يصل به الى حد النظر الى مسرحية ملحمة كسرحية " سليمان الحلبي " لألفريد فرج من خلال عدستي أرسطو ، وبالذات من خلال رأيه في العلاقة بين الأدب والتاريخ ^(٣) ، أو ما يسميه " الايهام بالحقيقة " ^(٤) على الرغم من أن مثل هذه المعايير لا تتفق أبدا مع المسرح الحديث الذى يتعمد على آراء أرسطو . وهكذا يصبح الدكتور لويس عوض - دون أن يدري - مثل أولئك النقاد الذين يثمنون الشعر الحر على أساس معايير القصيدة العمودية ، أو يثمنون فن الرسم التجريدى على أساس قواعد الفن الواقعي .

وهذا الخطأ يرتكبه أيضا الناقد " رجاء النقاش " حين يقيم " الفتى مهران " لعبيد الرحمن الشرقاوى على أساس معايير البناء الأرسطي متناسيا الصبغة الملحمية التى تطفئ عليها ، بل يذهب به الأمر الى انكار ما يسميه " السرد الروائي والتتابع الذى يشوبه التتابع التاريخي " وذلك بدلا من الصراع والتقابل وغير ذلك من العناصر التى يتكون منها الفن المسرحي أساسا ^(٥) .

ان مثل هذا الحكم يوحى الينا بأن رجاء النقاش يعد أسلوب بريخت ضعيفا ، لا لشئ إلا لأنه يخرج على قواعد أرسطو .

- (١) عوض ، د . لويس : الثورة والأدب . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة - ١٩٦٧ . ص ٣٢٥ .
- (٢) المرجع نفسه . ص ٣٠١ .
- (٣) المرجع نفسه . ص ٣٦٩ .
- (٤) المرجع نفسه . ص ٣٧٣ .
- (٥) النقاش ، رجاء : مقعد صغير أمام الستار . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة - ١٩٧١ . ص ١٦٢ .

وإذا ألقينا نظرة على طريقة الدكتور محمد مندور في نقد المسرحية نجد، يسلك السبيل ذاته التي سلكها الدكتور لويس عوض ورجاء النقش، فأول ما يشترطه في نقد التأليف المسرحي هو: "النقد العام الذي ينصب على هيكل الرواية وطريقة بنائها وارتباط حلقاتها واستخراج العقدة وكيف هيئت، وكيف حلت، وهل نجح المؤلف في الاحتفاظ بحسب الاستطلاع يقظا عند المشاهدين" (١) أي أن الدكتور مندور يحكم على المسرحية من خلال مقاييس أرسطية تقليدية .

والسؤال المطروح الآن هو : لماذا يتأثر كتابنا المسرحيون بالأسلوب الملحمي في التأليف بينما لا يتأثر نقادنا المسرحيون بهذا الأسلوب ؟ ! أليس من المفروض أن يكون النقد والتطبيق صنوين لا يفترقان ؟

الحقيقة أن هذه الظاهرة تعود — برأينا — الى سبب رئيسي، وهو تخلف النقد عن مواكبة التجارب المسرحية المقتبسة — عادة — عن الغرب، أما عن جهل بتيارات النقد المسرحي العالمي الحديث، وأما عن تعصب للقديم والرغبة في الصدور عن روح محافظة على القوالب الفنية التي ذاعت واستقرت . وهذه الروح لا تقتصر على النقاد المسرحيين العرب فحسب، بل أن العالم كله يعاني منها، ولولا ذلك ما كان لكاتب مسرحي عبقري مثل " شكسبير " أن يظل مغمورا فترة طويلة من الزمن، وما كان لشاعر مثل " كورني " أن يقدم الى المحاكمة بسبب خروجه على قواعد أرسطو ! (٢)

وقد ساعد على استفحال أمر روح المحافظة كون تقاليد النقد منذ القديم لا تتبلور إلا بعد تجارب عملية كثيرة . فالمسرح اليوناني وجد قبل " فن الشعر " لأرسطو، ومسرحيات بريخت الملحمية وجدت قبل كتابه النظرى " الأورغانون "، كما يؤكد لنا تاريخ صياغته (٣) .

(*) يقصد المسرحية .

(١) مندور، د. محمد : في الأدب والنقد . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ؟ ط ٥ ص ١٧٠ .

(٢) انظر ملحق : "Le Cid" par Corneille. Librairie Larousse. Paris 1970

(٣) لم يتخذ " الأورغانون " شكله النهائي الا سنة ١٦٥٤ — أى قبل وفاة بريخت بسنتين — حين كتب ملحقا صغيرا " عدل فيه بعض الافكار التي اقتضت التجربة كما اقتضى تطوّر آرائه تعدلها " (انظر مقدمة ترجمة " منطق بريخت في المسرح " بقلم الدكتور أحمد الحمود . ص ١١١) .

واضافة الى هؤلاء النقاد المسرحيين الرواد المحافظين ، هناك نقاد آخرون — من الاجيال التالية يراوون بين النقد الأرسطي والنقد الملحمي ، كل حسب عمق ثقافته — النقدية وحسب ميوله الفنية .

واصطناع منهجين او اكثر في النقد امر مشروع في الدراسات الحديثة ، بل انه مطلوب وواجب أحيانا ، فنحن نجد أنفسنا مضطرين الى اصطناع المنهج السيكلوجي — مثلا — عندما نريد أن ندرس مسرح " سترندبرج " ، لأن اصطناع المنهج الفني غير ناجع في هذه الحال .

وهناك نصوص مسرحية لا يمكن تفسيرها وتشمينها الا باستخدام عدة مناهج بنيوية واجتماعية ونفسية وجمالية نوما الى ذلك مما يشكل منهجا تكامليا .

ومع ذلك فان اللجوء الى تحكيم منهج قديم كالمنهج الأرسطي في النقد المسرحي الى جانب تحكيم منهج حديث كالمنهج الملحمي الذي بني على أنقاض النظرية الأرسطية ، يعد اضطرابا فظيما في الحقيقة .

ربما يقول قائل ان المسرح يختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى ، وينطلق في ترويض الأغنية المكرورة التي تريد أن تلغي النص المسرحي بالمرّة ، أو تميت فيه كل سمة من السمات الأدبية كي تخرجه تماما من دائرة الأدب وتجعله مجرد رموز موسيقية لا تستمد قيمتها الا من خلال آلات العزف . اننا نرفض أن يكتب النص المسرحي لمجرد القراءة بالطبع ، ولكن هذا لا يعني مطلقا اغتيال أدبية النص المسرحي ، وأكبر دليل على ذلك هو أعمال " شكسبير " التي ظلت محافظة على قيمتها الأدبية على الرغم من نجاحها المنقطع النظير على خشبة المسرح . واذن فان تلك الأغنية لن نجعلها نبيج للنقد المسرحي ما لا نبيحه للنقد الأدبي بصفة عامة .



ومهما يكن من أمر ، فان الذي يهمنا الآن هو الوقوف على مدى تأثير هؤلاء النقاد بالنظرية البريختية مشيرين من حين لآخر الى بعض تناقضاتهم الناتجة عن حيرتهم وتذبذبهم بين المعايير الأرسطية والمعايير الملحمية .

الالتزام : يمكن القول ان جل نقادنا المسرحيين آمنوا بضرورة التزام الكاتب المسرحي . فمحمود أمين العالم يدعو الى استلهم واقع تجربتنا الانسانية والاستجابية لاحتياجات ثورتنا الاجتماعية^(١) ، ونديم محمد يشيد بـ "الممثلون يتراشقون الحجارة" ويبدى اعجابه بأعضاء الفرقة المسرحية الذين " أرادوا ان يكون لهم مسرحهم الملتزم بقضية الرغبة والوطن ، يدفعهم الى ذلك حماس الشباب والايمان بالمسرح الجاد وتوظيفاته السياسية والاجتماعية " ، ويحث فرحان بلبل الكاتب المسرحي العربي على تكريس نفسه لخدمة القضايا العربية والاتجاه به " الى الجمهور العريض من العمال والفلاحين وبقيسة القوى من الفقراء والمسحوقين " .^(٢)

وفي النقاش الحاد الذي دار بين المشاركين في " ندوة المسرح الأردني " عام ١٩٧٨ نلاحظ مدى تمسك كثير من المسرحيين بفكرة الالتزام وصراعهم ضد اعدائه الذين ينساورون من اجل افراغ المسرح من أى محتوى . ان الدكتور عبد الرحمن ياغي يفند آراء هؤلاء ويعتبر ابعاد المسرح عن الالتزام سببا رئيسيا من اسباب ركود المسرح العربي في الاردن ، ويحسّض على تبني رؤية او فكر ايد يولوجي ، لأن الانسان اذا لم يكن " يحمل مثل هذه الزاوية للرؤية ، ومثل هذا الفكر الايد يولوجي المنهج للواقع فان عمله يصبح عملا مختلا " .^(٣) بغض النظر عن طبيعة هذا الفكر الايد يولوجي .

ويرفض بشير هوارى فكرة مؤداها أن معالجة القضايا المحلية الآتية تضعف المسرح ولا ترقى به الى مستوى انساني شامل ، ويحسب هذا الطرح الفج تجاهلا " لحقيقة جدلية تقول بأن الاهتمام بطرح قضية آتية أو محلية في زمن ما أو عصر ما هو الا وسيلة ناجحة للوصول الى قضايا أخلاقية عامة " .^(٤)

- (١) العالم ، محمود أمين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . دار الآداب . بيروت ١٩٧٣ . ص ٣٦ .
- (*) مسرحية لفرحان بلبل . مكتبة ودار نشر وتوزيع ميسلون . دمشق ؟
- (٢) محمد ، ونديم : الجدران الاربعة (دراسات تطبيقية في المسرح) . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٨٠ . ص ٢٦ .
- (٣) بلبل ، فرحان : شخصية المؤلف المسرحي العربي وتأثيره بالتيارات المسرحية العالمية . مجلة " الحياة المسرحية " . عدد ٢ . ص ١٢٥ .
- (٤) انظر مجلة " الفنون " التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة والشباب بالاردن . عدد ٢ . عمان ١٩٧٨ . ص ٢٨ .
- (٥) المرجع نفسه . ص ٧٤ .

ولو اردنا أن نسترسل في ذكر المسرحيين العرب — نقاداً وكتاباً نقاداً — الذين يؤمنون بمبدأ الالتزام في المسرح لأوردنا قائمة طويلة . ان الدعوة الى التزام المسرح في أوضح معانيها هي دعوة الى " تسييسه " . ومن هنا أصبح المسرحيون العرب يعملون على تحويل المسرح الى " خلايا عمل سياسي وطني وقومي " (١) على حد تعبير الأستاذ سعد أردش . وهذا ما يدعوا اليه يوسف العاني الذي يرى أن السياسة في المسرح أصبحت ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها ، وعلامة من علامات ملائمة العصر و " إيقاع الحياة الجديدة التي تنشدها الشعوب في كل مكان " (٢) .

ولا نريد أن نسهب في الحديث عن المسرح السياسي وتقييمه الآن ، فليس هذا موضعاً مناسباً لذلك ، وإنما نريد أن نلفت النظر الى اسهام بريخت في اقبال نقادنا المسرحيين بأهمية المسرح السياسي ، اضافة — بالطبع — الى ظروف الوطن العربي التي تجعل ازدهاره حتمياً تقريباً .

ان دور بريخت في تخضيب المسرح باللون السياسي لا مجال لانكاره لدينا . فإذا كان " مايرخولد " و " بيسكاتور " ومن قبلهما بعض مسرحيي الثورة الاشتراكية الأولى في روسيا القيصرية (٣) قد اكتشفوا (*) هذا اللون من المسرح وعملوا على تطويره ، فإن رجال المسرح في الوطن العربي لم يتأثروا بهؤلاء كما تأثروا ببريخت وتلامذته من أمثال " بيتر فايس " الذي انتهى به الأمر الى المسرح التسجيلي ، ذلك لأن آراءهم النظرية وأعمالهم أو عروضهم لم تجد سبيلها اليها كما وجدت نظرية بريخت ومسرحياته . فكتابات بيسكاتور — على شهرته — لم تترجم الى العربية حتى الآن .

(١) أردش ، سعد : المخرج في المسرح العربي المعاصر . مجلة " الاقلام " . عدد ٦ . بغداد ١٩٨٠ . ص ٣٣ .

(٢) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية معاشة وانعكاسات . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ . ص ٩٧ .

(٣) انظر " قضايا معاصرة في المسرح " لسامي خشبة . ص ٥٦ .

(*) تتبع الأستاذ علي عقلة عرسان أصول المسرح السياسي منذ عهد الاغريق والفراعنة في كتابه " سياسة في المسرح " ، ولكن الملاحظ أن اللون السياسي في المسرح قبل مطلع القرن العشرين كان باهتاً وتلقائياً يفتقر الى الوعي والقصد والنظرية .

٢- اذا كان هؤلاء المسرحيون يدعون الى الالتزام اوالى " تسييس " المسرح ، فان دعوتهم لم تكن تهدف الى مجرد ربط المسرح بما يجرى في البيئة المحلية او التعبير عنه وتسجيله ، بل تجاوزوا ذلك الى اعطاء الالتزام مضمونا ايجابيا يتمثل في الالحاق على مبدأ التغيير . وهذا ما عبر عنه الاستاذ سعد الله ونوس في الحوار الذى دار بين رجال المسرح العربى في أثناء ندوات مهرجان الفنون المسرحية الذى نظم في دمشق عام ١٩٧٢ ، حين اشار الى وجوب التفريق بين " المسرح الذى يهتم بالسياسة مباشرة وبين المسرح الذى تتخلله السياسة " (١) من جهة ، وبين " التنفيس والشحن " (٢) في المسرح السياسى من جهة أخرى . ومن هنا رفض ونوس عروض مسرح " الشوك " ، كما رفض المسرحية اللبنانية المقتبسة عن بريخت " جحا في الخطوط الامامية " (٣) ، لان أمثال تلك العروض كانت تسعى الى تفريغ المشاهد من انفعاله بطريقة سلبية . وهذا ما يذكرنا بالفرق بين " بيسكاتور " الذى كان يستهلك نقمة المشاهد داخل قاعة المسرح ، وبريخت الذى كان يريد أن يحقق ذلك المشاهد بالغضب الواعى كي يخرج الى العالم ويغيره .

ان هذا المبدأ البريختي الأخير تبناه كثير من نقادنا المسرحيين واتخذوه وظيفة أساسية للمسرح ، وذلك خلافا لنقاد آخرين ارتأوا أن يؤدى المسرح وظائف أخرى غير هذه الوظيفة ، كالغرض التفسيري القديم الذى يلتزم به الدكتور كمال عيد ضمنا بدعوى أن هدف التغيير لا يمكن تحقيقه ، لأن الهتلرية سقطت نتيجة انحدار وسقوط ألمانيا الفاشية العسكرية أمام أعدائها في الحرب العالمية الثانية ، وليس هناك ما يشير الى اشتراك الأذب أيأ كان نوعه في هذا السقوط . (٤) كما يغالط الدكتور عيد .

وهناك من يريد أن يسخر الفن المسرحي لخدمة " القيم الجامعة للانسان " ، والباقيـة الى الأزل لا تتغير على مر الزمن " (٥) كما ترغب " ليلي شرف " ، وهناك أيضا من يفترض

(١) انظر " دقات المسرح " لفتحي العشري . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ . ص ٩٩ .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) الصفحة نفسها .

(٤) عيد ، الدكتور كمال : الأصول الفكرية عند بريخت بين التخلخل والاستمرار . ص ٧٦ .

(٥) انظر مجلة " الفنون " . عدد ٢ . عمان ١٩٧٨ . ص ٦٥ .

عدة اهداف للمسرح - كما فعل "عيسى جراجرة" - ، كالتطهير ، والاستمتاع ، والفهم وما الى ذلك ^(١) وهناك من يحصر دوره في تثقيف الجماهير ، كما يرى الدكتور سمير قطامي ^(٢).

الا ان غالبية المسرحيين عندنا يؤمنون بقدرة المسرح على التغيير ، كما قلنا ، ويرون ان وظيفته الاساسية تقتصر على ذلك . فالناقد محمود أمين العالم يعبر عما كان بريخت يسعى الى تحقيقه حين يتعرض لاحدى مسرحيات ألفريد فرج : " ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والارادة في تخليص البطل من محتته . فليس من الضروري ان تكتمل الدوائر في المسرحية . فلتكتمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني ، ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسئولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة " . ويوسف العاني يؤمن بدور المسرح في التوجيه والتعليم والاقناع ، ويرفض بعض الاتجاهات المسرحية - في الوطن العربي - التي تقتصر على فضح الجوانب السلبية وابراز العيوب بطريقة مضحكة ، لانها تجعل المتفرج " يريج اعصابه ويكون في حالة استرخاء لذيذ دون ان يحرك فكره او يوقظ ذهنه ليشترك بدوره في اتخاذ موقف من هذا الواقع الذي يجب ان يتغير " ^(٣) . وفواز الساجر يؤكّد جماعية الفن المسرحي ووظيفته في التوعية الاجتماعية و " البحث عن الجانب المضيء في الصورة المستقبلية " ^(٤) ، اي انه يتخذ من المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع وخلق الافضل . اما ابراهيم جلال الذي كان يلح على فكرة المسرح الاخلاقي ^(٥) ، فانه لم يكن يسعى الى فصل المسرح عن الحياة او التحليق به في آفاق القضايا الميتافيزيقية والدعوى والارشاد ، كما يبدو لنا لاول وهلة ، ولكنه كان يهدف الى " تحليل العلاقة بين الذات والموضوع من خلال الواقع ، لا من اجل تحليله فحسب ، بل من اجل تغييره " ^(٦) على حد تعبيره .

- (١) انظر مجلة "الفنون" عدد ٢ . عمان ١٩٧٨ . ص ٦٥ .
- (٢) انظر ص ٧٢ من المرجع نفسه .
- (٣) هي مسرحية "عسكر وحرامية" المقتبسة عن "القاعدة والاستثناء" لبريخت .
- (٤) العالم ، محمود أمين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . ص ٢٤٣ .
- (٥) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية . ص ٦٣ .
- (٦) الساجر ، فواز : نحو مسرح عربي اصيل . مجلة الاقلام . عدد ١٠ .
- (٧) هيئة تحرير مجلة الحياة المسرحية : مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم . عدد ١٠ . دمشق ١٩٧٦ . ص ١٤٦ .
- (٨) المرجع نفسه .

ان كل هؤلاء المسرحيين وغيرهم اتخذوا من مبدأ التغيير البريختي وظيفة جوهرية للمسرح .

والذى يسترعي النظر ان هناك نقادا لم يستطيعوا ان يتخلصوا من رواسب مفهوم ارسطو والمدرسة التقليدية لوظيفة المسرح فوقعوا في اسر التردد والتذبذب ، تراهم يعلنون من رأى الآن ليدلوا برأى آخر يناقضه في وقت لاحق . وهذه الظاهرة لم تكن وليدة تطور في الرأى مستساغ اطلاقا ، لان آراءهم المتضاربة نجد ها في الكتاب الواحد ، بل في الصفحة الواحدة تقريبا .

ان الاستاذ سامي خشبة - على سبيل المثال - يسلم في سياق حديثه عن المسرح السياسي ومسرح المقاومة بأن المجتمع لا يتطور بصورة تلقائية عفوية ، بل يتطور تحت تأثير عمل الانسان وارادته و " تطلعه الابدى الى حل ما تطرحه عليه الحياة والوجود من قضايا ومشكلات " (١) . وفعل التضارب والصراع الحتمي بين المصالح .

وحينئذ ننتظر من الاستاذ سامي خشبة ان ينادى بوظيفة التغيير التي تنسجم مع هذا الموقف ، ولكنا نفاجأ به ينتهي الى اعتبار المسرح " اداة من ادوات الانسان التي تجمع بين الوعي والجمال من اجل معرفة قوانين الوجود والحياة وفهمها والسيطرة عليها لصالح تقدم الانسان ومن اجل تحويل هذه المعرفة الى نوع من المتعة الروحية المشرقة " (٢) ، اى انه يؤمن بدور المسرح التفسيري لا " التغييرى " . وفي موضع آخر يبدي اعجابه بالبطل المسرحي الذى " يتحول بالوعي من كبش فداء الى اداة تنوير عقلي قاسية تطالبنا بالألا نكتفي بموقف المتفرجين " (٣) .

وما يقال في هذا الناقد المسرحي يقال ايضا في ناقد آخر هو " فتحي العشرى " الذى نراه يرضى بوظيفة " الترفيه والتثقيف " (٤) للمسرح ، ثم نراه يرضى به " اداة تغيير ونساء " (٥) .

-
- (١) خشبة ، سامي : قضايا معاصرة في المسرح . ص ٥١ .
 (٢) المرجع نفسه . ص ٥١-٥٢ .
 (٣) المرجع نفسه . ص ٢٠٤ .
 (٤) العشرى ، فتحي : دقائق المسرح . ص ٥٠ .
 (٥) المصدر نفسه . ص ١٥٤ .

٣- ومما بات مقبولا ومألوفاً لدى غالبية النقاد المسرحيين العرب ازالة ما يسمى الجدار الرابع الوهمي الذي يفصل بين الجمهور والمتفرجين . بل ان كثيرين منهم اصبحوا ينادون بكسر هذا الحاجز من اجل اجراء الحوار بين الممثل والمشاهد بطريقة مباشرة . فالدكتور سلمان قطاية يحبذ هذه العلاقة بين الطرفين ، على الرغم من انه يرى ان الجمهور " غير ضروري ليكون العرض مسرحياً " ،^(١) مادام المشاهد العربي بصفة عامة يتعامل مع الخشبة بعاطفته ويتجاوب مع ما يجري عليها من احداث فلا يستطيع كتم انطباعاته^(٢).

وضمنا ببرر نصر الدين البهرة ازالة الجدار الرابع بتطور الجمهور ونضج ذوقه الذي لم يعد يقتنع بالتسلية وترجية اوقات الفراغ ، وانما اصبح يريد " ان يعرف ويتأمل ، ويتعلم ، ويفكر ، ويناقش " .^(٣) وهذا ما يؤكده الدكتور عوني كرومي الذي يسعى الى " خلق التكامل بين الحدث والمشاهد والمحيط من اجل اشاعة روح المشاركة الجماعية " ،^(٤) مادام المتفرج نفسه لم يعد يقبل بدور المتلقي^(٥).

وقد اصبح بعض النقاد يتخذون العلاقة بالجمهور معياراً نقدياً في اثناء تقييم العروض المسرحية ، كما فعل فتحي العشري حين اتى على النجاح في " كسر الايهام التمثيلي " .^(٦) في احد العروض ، وكما فعل ايضاً نديم محمد الذي اعجب كثيراً بعروض فرقة " المسرح الجديد " التونسية حين جعلت الجمهور طرفاً أساسياً فعالاً في المسرح^(٧) . ويذهب نديم محمد الى ابعد من هذا فيعد العلاقة الجدلية بين الممثل والمشاهد " من اولويات العمل المسرحي السطليعي الذي يهدم ، بل ينسف بناء المسرح التقليدي " .^(٨)

هذا ، وهناك بعض المسرحيين يرفضون كسر هذا الجدار ، ويعدونه شرطاً أساسياً

-
- | | |
|-----|--|
| (١) | قطاية ، الدكتور سلمان : المسرح العربي من اين والى اين ؟ . ص ٤٢ . |
| (٢) | المصدر نفسه . ص ٤٣ . |
| (٣) | البهرة ، نصر الدين : احاديث وتجارب مسرحية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٧ . ص ٥ . |
| (٤) | كرومي ، الدكتور عوني : تجربتي في المسرح . مجلة الاقلام . عدد ٨ . بغداد ١٩٨٠ . ص ٢٠٠ . |
| (٥) | المصدر نفسه . ص ٢٠١ . |
| (٦) | العشري ، فتحي : دقائق المسرح . ص ١٤١ . |
| (٧) | محمد نديم : فرقة المسرح الجديد بسيطة ومدهشة . الحياة المسرحية . عدد ٤٠ . ص ١٩٢ . |
| (٨) | المصدر نفسه . ص ١٩٥ . |

من شروط الايهام المسرحي الذي يريدون ان يحافظوا عليه بوصفه ضمانا لتحقيق " الغرض من اندماج الممثل ومن جهود الديكور ست وحيل الاضاءة وكل ضروب السحر المسرحي الذي يستهدف حفز الجمهور على الاقتناع ومساعدته على التوهم والتأثر بأن ما يجري امامه ليس مجرد صورة للواقع ، وانما هو ما وقع في التاريخ او ما يقع في الحياة بذاته وبلحمه ودمه " . (١)

ان الفريد فرج ، من خلال هذا النص ، يتمسك بالايهام تمسكا شديدا ، نظرا لكونه لايوء من بافتراض بريخت القائل بقابلية المتفرج للتخدير في المسرح . فالمتفرج في اعتقاده ، يظل يقظا طوال مدة العرض ، وان توهم احيانا فان توهمه مجرد عقد اتفاق سطحي بينه وبين الفنان (٢)

ثم ان محاولات كسر جدار الايهام - في نظر الفريد فرج - شكلية بحتة ، مساداة قائما من حيث المضمون (٣)

اذا كان المتفرج العربي في فترة زمنية مبكرة من نشأة المسرح في الوطن العربي يظل محتفظا بوعيه ويظل ينظر الى ما يجري على خشبة نظرة المطئن الى ان كل شيء لعب في لعب ، فان هذا المتفرج اصبح الآن ذا نظرة اكثر جدية وعمقا ، لاتقل عن جدية وعمق نظرة المتفرج الغربي الذي تعود على الاندماج مع احداث المسرحية ، بل ان المسرح بالنسبة للمتفرج العربي اصبح اخطر من اللعبة بكثير ، وخاصة في ظل ظروفه السياسية والاجتماعية الحالية .

وعلى اى حال ، فاذا كان الفريد فرج يرفض كسر جدار الايهام في المسرح ، ويعدده تصرفا شكليا ، فانه هو ذاته عمل على كسر هذا الايهام ، كما سنرى في الفصل التالي من هذا البحث .

٤- ومن ملامح اثر بريخت على نقادنا المسرحيين انهم اصبحوا يعيرون التمثيل شيئا من الاهتمام الذي نجده لدى بريخت ، وقيمون احيانا اداء الممثل من خلال مقاييس بريخت التفريرية .

- (١) فرج ، الفريد : دليل المتفرج الذكي الى المسرح . سلسلة كتاب الهلال . عدد ١٢٩ . دار الهلال . القاهرة ١٩٦٦ . ص ١٣٢ .
- (٢) المصدر نفسه . ص ١٣٤ .
- (٣) المصدر نفسه . ص ١٣١ .

ان الاستاذ نبيل حفار يعدد ميزات العرض التجريبي الذي قدم على خشبة مسرح القباني تحت عنوان " ثلاث حكايات " من تأليف الكاتب الارجنتيني " اوزالدو دراغون " واخراج فواز الساجر ربيع ١٩٨٠ ، فيذكر الاسلوب الملحمي في التمثيل ، ويشي على المخرج الذي اسند عدة اداءات مختلفة الى الممثلين ، فكانوا مصورين لشخصيات الحكايات ، كما كانوا جميعا في الوقت نفسه رواية ومعلقين على الاحداث ^(١) ، اي انهم نجحوا في عرض الشخصيات المسرحية ولم يتقصوها ، على نحو ما نرى في المسرح التقليدي .

وقد تنبه بعض نقادنا الى ضرورة تطبيق معايير بريخت في التمثيل في اثنا ممارساتهم النقدية منذ وقت مبكر . فالناقد محمود امين العالم رفض طريقة تمثيل اداء مسرحية نعمان عاشور " وابور الطحين " اواخر سنة ١٩٦٥ ، وكان رفضه يعتمد على رأي وجيه جدا . ذلك ان مخرج المسرحية المذكورة اراد ان يضفي عليها طابعا ملحميا ، على الرغم من ان نصها المكتوب كان دراميا غائيا خاضعا في شكله لاسلوب ارسطو - الذي عبر نعمان عاشور نفسه مرارا عن رغبته في تبنيه ^(٢) - كي يجارى موجة المسرح الملحمي التي اخذت تلتفت الانظار اغلب الظن على اثر عرض بعض اعمال بريخت في مصر آنذاك ، كما اشرنا من قبل ، ولكنه نسي - فيما نسي - ان يغرب التمثيل واحتفظ بالنزعة الدرامية التقليدية ، فكان " الاداء اندماجا كاملا ودعوة الى الاندماج والمشاركة الانفعالية اساسا ، على حين ان الاداء الملحمي هو دعوة الى التعقل اساسا " ^(٣) .

والتمثيل المثالي - كما يتصوره الدكتور سلمان قطاية - لا يتعد كثيرا عن الممثل الذي يريد ، بريخت ، فالدكتور قطاية يسلم بتأثير الممثل بدوره وتقص شخصية البطل ، ولكنه يلح على ضرورة سيطرة الممثل على عواطفه وتوجيهها " حسب متطلبات العمل المسرحي " ^(٤) .

(١) حفار ، نبيل : ثلاث حكايات والاقتراب من المسرح الجوال . الحياة المسرحية . عدد ١١-١٢ . ص ١٨٨ .

(٢) انظر " نعمان عاشور يتحدث من فنه ومسرحه " . حديث اجراه مهدي الحسيني مع عاشور . مجلة " المسرح والسينما " . عدد ٥٥-٥٦ . القاهرة ٦٨ . ص ١٥ . وانظر ايضا مقالة عاشور " المسار الاصيل لمسرحنا المعاصر " . مجلة المسرح . عدد اكتوبر ١٩٦٧ . ص ١٢ .

(٣) العالم ، محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . ص ٧٢ .

(٤) قطاية ، الدكتور سلمان : المسرح العربي من اين والى اين ؟ . ص ٤٧ .

وهو ما يفرق به الدكتور سلمان بين الممثل والرجل العادى الذى لا يستطيع ان يهيم على انفعالاته . ونحن نترجم معنى السيطرة على العواطف بوجوب احتفاظ الممثل بشخصيته وعدم ذوبانه فيما يؤديه من ادوار . وهذا بالطبع يقترب كثيرا مما يدعوا اليه بريخت ، كما رأينا من قبل .

وكذا بالنسبة ليوسف العاني الذى راح يطالب بمواكبة الاخراج والتشيل لمسرحيته الملحيتين " المفتاح " و " الخرابة " اللتين سوف ندرسهما في الفصل المقبل من هذا الباب ان شاء الله .

ان الممثل عند الاستاذ العاني لا ينبغي له ان يكتفي باتقان فن الاداء الملحمي المصري " كالبانتوميم " وما الى ذلك ، بل يجب عليه ان يصبح " مفلسا وفكرا منطلقا من فلسفة وفكرية النص " (١) ومواطننا جيدا يدافع " عن قيم انسانية " (٢) اى ان الممثل — كما يريد الاستاذ العاني — يجب ان يتمرد قليلا على الذين يحبون له ان يظل مجرد اداة تنفيذ لما يطلب منها ، ويحتفظ بشخصيته وآرائه على الخشبة ، وهذا بعض ما كان ينادى به بريخت . الا أن رهطا من المتطرفين يبالغون في تحريض الممثل على العقوق والتمرد على حساب النص .

هذا ، ويجدر بنا ان نشير مرة اخرى الى تذبذب بعض نقادنا المسرحيين احيانا بين مواصفات التشيل الملحمي البريختي ومواصفات التشيل الواقعي التقليدى ، كما قنن لـ " ستانسلافسكي " . فنديم محمد — مثلا — يؤكد ان اهم ما يتميز به ممثلو " فرقة المسرح الجديد " التونسية هو قدرتهم " على الغوص في أعماق الشخصية المسرحية ثم الخروج منها دون أن يحدث ذلك اية تشنجات " ، اذ ان الممثل منهم يتقمص دور بطل ما باتقان ثم ينزع جلده ليسرد الوقائع ويخاطب الجمهور او يمثل دورا آخر ، وهكذا دواليك . وهذا النوع من

(١) العاني ، يوسف : التجربة المسرحية . ص ٥٠ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٥١ .

(*) لعل هذه الدعوة تعود الى " انتونان آرتو " الذى كان يؤكد ان " خشبة المسرح مكان مادي ملموس يطلب منا ان نملاءه ، وان نجعله يتكلم لغته الملموسة " (انظر كتابه " المسرح وقرينه " . دار النهضة العربية . القاهرة ١٩٧٣ . ص ٣٠) . ويتجلى الاهتمام بالممثل على حساب النص لدى دعاة " المسرح الارتجالي " المبالغين .

(٣) ستانسلافسكي ، قسطنطين : اعداد الممثل . ترجمة الدكتور محمد زكي العشماوى . دار النهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٧٩ .

(٤) محمد ، نديم : فرقة المسرح الجديد بسيطة ومدهشة . الحياة المسرحية . عدد ٤٠٥ . ص ١٩٤ .

الأداء — طبعا — مما يسعى المسرح الملحمي الى تحقيقه .

الا ان ناقدنا هذا يغير رأيه في موضع آخر ، فيصف احد الممثلين بأنه " يعتمد في ادائه على الرسم الخارجي " (١) و " يلامس الدور من الخارج دون ان يدخل فيه " (٢) ، اي ان الناقد هنا يرفض الاداء الملحمي ويعدّه عيبا ، وفي هذا تناقض واضح ، لاسيما وأن العرض المسرحي الذي يقيم مثله هنا هو عرض ملحمي لمسرحية " مريس لبنت السلطان " لمحمود عبد الرحمن ، كما يؤكد الناقد نفسه في صدر حديثه عن ذلك العرض (٣) .

وهناك من المسرحيين العرب من يريد ان يقضي على مثل هذا الاضطراب بالدعوة الى الدمج بين الاسلوب البريختي في التمثيل والاسلوب التقليدي كما نجده عند ستانيسلافسكي . ان " سامي عبد الحميد " يعتقد انه يمكن ان يراوح الممثل بين هاتين الطريقتين في الاداء ، فيعيش داخل وجدان الشخصية التي يمثلها ويمحو ملامحه العقلية وعواطفه الذاتية الخاصة به حيناً ثم يعود الى سماته تلك حيناً آخر (٤) .

والحقيقة ان تحقيق هذا الدمج بين الاسلوبين المذكورين صعب ومناه لتعاليم بريخت في التمثيل ، فالممثل لا يستطيع ان يغوص شعوريا في اعماق الشخصية كما يريد ستانيسلافسكي ثم يطفو على السطح توا في سهولة ويسر ، واذا افترضنا وجود هذا الممثل الخارق للعسادة فانه سوف يسى الى ما يريد ، بريخت كلما استمرت مدة تقمصه للشخصية حسب رغبة ستانيسلافسكي . ان الممثل الذي تؤدي دور " جروش " في " دائرة الطباشير القوقازية " لبريخت — وهو الدور الذي يتخذه الاستاذ سامي عبد الحميد مثالا في سياق طرح فكرته — يتولد شعور معين في داخلها حين تحمل الطفل وتحارفيها تفعل به ، ولكن ذلك الشعور يجب ان يظل سطحيا اذا اردنا أن يكون مغريا . وهذا ما يساعد الممثل على اداء الدور بدلا من تقمصه . وهكذا يصبح تعجب سامي عبد الحميد من امكانية تحقيق " التمثيل دون تقمص " (٥) في غير محله .

ومن اللامسات البريختية التي نجد ها في النقد المسرحي العربي اصطناع ناقدنا

-
- (١) محمد ونديم : الجدران الاربعة . ص ٥٠ .
 - (٢) الصفحة نفسها .
 - (٣) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
 - (٤) اسرة تحرير مجلة الحياة المسرحية : مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم . ص ١٤٣ — ١٤٤ .
 - (٥) المصدر نفسه . ص ١٤٣ .

لبعض المصطلحات التي استخدمها بريخت . ولسنا الآن بصدد ذكر كل المصطلحات النقدية التي استعارها كل نقادنا من بريخت ، فهذا من غير المتيسر تحقيقه . كما أننا سوف نضرب صفحا عن المصطلحات التي استخدمها شراح نظرية بريخت الجمالية ، لأن المصطلح في هذه الحال يفرض نفسه على الناقد فرضا ، مادام لا يستطيع ان يتحدث عن آراء بريخت بغير مصطلحاته .

من المصطلحات التي شاعت في كتابات نقادنا المسرحيين " التخدير " (١) ، " التغيير " (٢) ، و " التغريب " (٣) ، " التحريض " (٤) ، و " الايهام " (٥) ، و " الملحمة " (٦) ، وما الى ذلك .

والملاحظ ان هناك نقادا لا يصدرون في نقدهم عن أى فكرة من افكار بريخت ، ولكنهم يستعملون احيانا بعض المصطلحات البريختية ، على نحو ما فعل الدكتور عبد العزيز حمودة حين استعمل مصطلح " الابعاد الزمني " او " الابعاد المكاني " (٧) ، كما ان هناك نقادا يخلطون بين المفاهيم التقليدية لمثل هذه المصطلحات وبين المفاهيم البريختية لها . ويكفي ان نشير الى رجاء النقاش الذى فهم " الملحمة " بالمعنى القديم في أثناء تعرضه لمسرحية عبد الرحمن الشقراوى " الفتى مهران " ، فراح يحاول ان يلصق صفات ابطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشقراوى ، ويقارن بين هذا وأولئك (٨) ، والذى نخشاه ان يكون رجاء النقاش قد التقط كلمة " الملحمة " من افواه بعض النقاد - الذين يقصدون الاسلوب الملحمي البريختي طبعاً ، وهو بارز في مسرحية الشقراوى - فانصرف ذهنه الى ميزات الملاحم القديمة اليونانية او العربية (اذا سمينا سيرنا الشعبية كسيرة بني هلال ، ملاحم) .

٦- ان مفهوم بريخت للواقعية يختلف تماما عن مفهوم الواقعيين الطبيعيين من

- (١) انظر " المخرج في المسرح العربي المعاصر " للاستاذ سعد اردش . مجلة " الاقلام " العراقية . عدد ٦ . بغداد ١٩٨٠ . ص ٣٣ .
- (٢) انظر " التجربة المسرحية " ليويسف العاني . ص ٦٠ .
- (٣) انظر " مسرحيون يتحدثون عن مسارحهم " من اعداد هيئة تحرير مجلة الحياة المسرحية . عدد ٩ دمشق ١٩٧٩ . ص ١٤٥ .
- (٤) انظر " ندوة المسرح الاردني " . مجلة " الفنون " . ص ٧٢ .
- (٥) انظر المصدر نفسه . ص ٦٩ .
- (٦) انظر " في المسرح المصري المعاصر " للدكتور محمد مندور . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٧١ . ص ٢٢١ .
- (٧) حمودة ، د . عبد العزيز : مسرح رشاد رشدى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ٧٢ . ص ٨٦ ، ١٩٤ .
- (٨) النقاش ، رجاء : مقعد صغير امام الستار . ص ١٥٨ وما يليها .

امثال " ستانسلافسكي " - الذى يجارى الطبيعيين الحقيقيين في احتفالهم بالقشرة الخارجية للمواقع ، فهو لا يتورع عن الاستعانة بوسائل فنية وموضوعية تعد في نظر بعض الماركسيين المتطرفين خروجاً عن اطار الواقعية الاشتراكية واقترباً مما يسمونه عادة " الادب البورجوازي " ، ولهذا نراه يوظف الاسطورة ويميل عن الحوار المباشر في اعماله الملحمية .

وبريخت يؤكد هذا في اعماله النظرية فيعلن انه " لا يسعى لتقليد حوارات الحياة الواقعية ولا يحاول ايها الجمهور بأن ما يجرى على خشبة هو الحقيقة الواقعية " (١) بل يسعى " للوصول الى اعماق الواقع " (٢) وهذا ما افصح عنه في كتابه " الفنون والثورة " (٣) ايضا .

ولئن كنا لانستطيع ان نجزم بأن بريخت وحده هو الذى الهى بعض نقاد المسرحيين هذا المفهوم السليم للواقعية ، فاننا لانستطيع ان ننكر اسهامه في ذلك ، خاصة وان بعض نقادنا يرددون آراء بريخت في الواقعية في اثناء ممارساتهم النقدية ويقتبسون اقواله في هذا المجال . (٤)

ومن النقاد الذين يكادون يدعون الى هذه الرؤية الواقعية العميقة محمود امين العالم الذى يرى ان اشكالية لقاء الانسان بالانسان في المسرح تتجسد في جوهر التاريخ لا في تفاصيله (٥) كما يرى ان " ازدهار المسرح هو تعبير عن حيوية وحركة التاريخ في المجتمع ، عن حيوية اللقاء الانساني فيه ، عن صدق هذا اللقاء وارتفاعه على حدود واقعه المحدود ، وتخطيه لحواجز الجمود والتخلف والبلادة " (٦)

وكذلك " فاضل سوداني " الذى يدعو الفنان المسرحي الى تجاوز المظاهر الخارجية للمواقع ، لان تلك المظاهر لا تشكل ابداً حركة الواقع الداخلية ، ولا تعد مجالا لبداع الفنان

(١) بريخت ، برتولد : حوازية شراء النحاس . (الليلة الاولى) . ص ١٤٨ .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) انظر ص ٤٢-٤٣ من " الفنون والثورة " لبريخت .

(٤) انظر " مسرح نعمان عاشور والواقعية " للدكتور كمال عيد . مجلة " الاقلام " العراقية .

عدد ٦ . بغداد ١٩٨٠ . ص ٤٤ وما بعدها من صفحات . ثم انظر له ايضا

" الاصول الفكرية عند بريخت " . مجلة الثقافة العربية . عدد اكتوبر ١٩٧٨ . طرابلس

(ليبيا) . ص ٦٩ .

(٥) العالم ، محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي . ص ٦ .

(٦) المرجع نفسه . ص ٧ .

الذى ينتظر منه الا يكفي بالروية "الجوانية" ، بل يتخطاها الى "اعادة تركيب الواقع من جديد لمنحنا المتعة الجمالية لعالمنا الحقيقي" . (١)

٧- هناك اتجاه برز مؤخرا بشكل ملحوظ على الساحة المسرحية العربية ، وهو التنقيب في تراثنا العربي عن "الظواهر المسرحية" . (٢) ولنا الآن بصدد تقييم جهود نقادنا او كتابنا المسرحيين في هذا المجال ، فذلك ما يخرجنا من موضوع بحثنا ، وانما نحسن الآن بصدد التساؤل عما اذا كان لبريخت اثر يذكر على رواد صانعي هذا الاتجاه ؟

بادئ ذي بدء ، لابد أن نشير الى ان البحث عن شكل مسرحي عربي يأتي في اطار البحث الشامل عن الهوية . وهذا شيء عظيم في حد ذاته ، ويستحق التشجيع ، ليس للدواعي القومية فحسب ، ولكن لدواعي التنوع الفني ايضا . فما من شك في ان التنوع في جميع الفنون امر يثرى تلك الفنون ويحول دون جمودها على صورة واحدة ، خاصة وان عجلة الحياة في عصرنا هذا تسير بنا - رغما عنا - الى التجانس والتشابه في كل شيء ، حتى الملابس نجد المرأة اليابانية ، مثلا ، تضيق بثوبها المحلي الجميل فتنضوه عنها وترتدي الثوب الاوربي .

لكن الشرط الاساسي الذي نرجو ان يهتم به رجال المسرح عندنا ويضعوه دوما نصب اعينهم وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي ، هو الانطلاق من بيئتنا واطرافنا من جهة ، ومواكبة التجارب المسرحية العالمية التي تطمح الى بلوغ مستواها على الاقل ، من جهة أخرى .

والحقيقة ان غالبية المسرحيين الذين اجتهدوا وارادوا ان يبلوروا ما نسميه تجاوزا "نظرية المسرح العربي" كانوا يضعون في حسابهم هذا الشرط الانف الذكر ، سواء عن وعي او عن غيروي . فقد استطاعوا ان يراعوا ذوق المتفرج العربي وهمومه وتقاليده المتغلخلة في التاريخ من حيث رغبتهم في العودة الى بعض الطقوس والنصوص الفولكلورية

(١) سوداني ، فاضل : المسرح السياسي . مجلة الحياة المسرحية . عدد ١١-١٢ . دمشق ١٩٨٠ ص ٣٢ .

(٢) عرسان ، علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ .

العربية التي تغري باتخاذها نواة لمسرح عربي ذي تربة مألوفة تقريبا (نقول تقريبا لانها كادت ان تموت في الوجدان العربي من جراء التطور الحضاري) ، وتسخيرها للتعبير عن مواضيع وتيمات واقعية محلية . كما استطاعوا ان يستفيدوا من بعض التجارب المسرحية العالمية التي سنقف قليلا عند اكثرها اتساحا ، وهي تجربة بريخت موضوع حديثنا الآن .

ان مسرح " الحكواتي " من اهم المسارح التي اثارت ضجة ولفتت اليها انظار النقاد بثورتها على التقاليد المسرحية المعروفة وبأسلوبها الجماعي في اختيار المواضيع الخام واعدادها واخراجها وتمثيل ادوارها .

ومدير هذا المسرح " روجيه عساف " ينفي تأثره بريخت ويرفض " أبوته " ^(١) بشدة . وهذا ما يذهب اليه الاستاذ سعد اردش الذي لا يرى فيه " مسرحا بالمعنى الذي يجرى العمل به في الارض العربية والذي يقوم على الاسس المستوردة من أوروبا " ^(٢) وهذا ما يؤيده كذلك " عادل محمود " الذي ينفي هو الآخر اي اثر لبريخت على فكرة مسرح الحكواتي التي " لا يستطيع أحد أن يدعي " ^(٣) أسلوبها او يلصق بها تهمة الاستفادة من اي مسرح .

ومع ذلك ، فان بصمات بريخت ظاهرة للعيان في فكرة " مسرح الحكواتي " . ويؤنسنا الى هذا ذلك " البيان " الذي اصدره اعضاء الفرقة عام ١٩٧٩ . لقد ورد في ذلك البيان على سبيل المثال ، ان الفرقة تسعى لايجاد نمط من العلاقة بالجمهور يختلف تماما عن الانماط المعروفة . وهذا النمط الجديد هو بالتحديد تحويل رؤية المشاهدين من رؤية سكونية الى رؤية فاعلة تتيج لهم امكانية المشاركة المجدية في الممارسة المسرحية " ^(٤) .

ومن هنا راح اعضاء الفرقة ينادون بالعلاقة المباشرة مع الجمهور ، وتقويض اركان الجدار الوهمي الفاصل بين خشبة العرض والمتفرجين ، والاعتماد على شخصية الراوي او " الحكواتي " الذي يسرد الاحداث و " يجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة " ^(٥) .

(١) انظر " روجيه عساف وفرقة مسرح الحكواتي " . حوار اجراه سعيد طه مع عساف . الاقلام

عدد ٨٠ بغداد ٨٠ ص ١٢٤ .

(٢) اردش ، سعد : مسرح الحكواتي وازمة المسرح العربي . مجلة العربي . عدد آذار الكويت ١٩٨٠ ص ١١٢ .

(٣) هيئة تحرير مجلة " الحياة المسرحية " : فرقة مسرح الحكواتي وتجربة روجيه عساف . عدد ٩ دمشق ٧٩ ص ١٣١ .

(٤) انظر ص ١٢٣ من المرجع نفسه .

(٥) انظر ص ١٢٣ من المرجع نفسه .

وما الى ذلك من الآراء البريختية التي تكاد تكون مبتذلة • ولا نعلم كيف يتجاهل واحد من اكبر رجالات المسرح في الوطن العربي • كالأستاذ اردش • هذه البصمات البريختية ويؤكد اصالة محتد فكرة "مسرح الحكواتي" •

واذا كانت فرقة زياد الرحباني التي اثارت هي الاخرى كثيرا من النقاش على صفحات الجرائد والمجلات^(١) اللبنانية - تتمسك بقواعد الدراما الارسطية وتحافظ على "وحدة المكان والزمان والحدث" •^(٢) فان فكرتها لاتخلو من لمسات بريخت • خاصة من حيث العمل على "تسييس" المسرح • حسب تصريح زياد الرحباني نفسه^(٣)

وربما كان اثر بريخت في المسرح اللبناني عامة بسيطا وسطحيا • مادام يركز اهتمامه على "النقد والتعرية والغمز"^(٤) دون اللجوء الى التحريض على المستوى التطبيقي • الا ان ذلك لا يمنعنا من الاشارة الى ملامحه على المستوى "النظري" ان صح التعبير •

واغلب الظن ان سطحية اثر بريخت على المسرح اللبناني تفسر بوفرة أمواج البسودع الفنية والادبية التي تأتي من الغرب وتتكرر على الشواطئ اللبنانية اكثر من غيرها •

ومن أهم المحاولات التي تسعى الى ايجاد نظرية للمسرح العربي محاولة الدكتور سلمان قطاية الذي يبدأ بالاشارة الى الخطأ الرئيسي الذي ادى الى انحراف المسرح العربي عن الاصاله • وهو جنوح روادنا المسرحيين - من امثال مارون النقاش وابي خليل القباني ثم جورج ابيض ويوسف وهبي والريحاني وغيرهم - الى نقل المسرح الاوربي بحذافيره وتقليده "تقليداً أعمى"^(٥) بدلا من الانطلاق من "الظواهر المسرحية" العربية • ومن هنا يرفض الباحث ان يعد مسرحنا الذي اخذ ينهض وينضج حاليا مسرحا عربيا •

(١) هيئة تحرير مجلة "الحياة المسرحية" : ندوة مع فرقة زياد الرحباني • الحياة

المسرحية • عدد ١٤ • دمشق ١٩٨٠ • ص ٨٢

(٢) حفار • نبيل : حول مسرحية فيلم امريكي طويل • الحياة المسرحية • عدد ١٤ • ص ٩٩

(٣) هيئة تحرير مجلة "الحياة المسرحية" : ندوة مع فرقة زياد الرحباني • الحياة المسرحية • عدد ١٤ • ص ٩٤

(٤) العاني • يوسف : التجربة المسرحية • ص ١٦٥

(٥) قطاية • د • سلمان : المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ • ص ١١

ثم ينتقل الدكتور قطاية الى تعريف المسرح في نظر الدارسين الغربيين ، فلا يورد تعاريف كثيرة ، بل يكفي بايراد تعريف ذكره وناقشه " سوريو " في اثناء محاضراته عن علم الجمال المسرحي في " السوربون " ، كما يقول الدكتور قطاية ، وهو تعريف " توماس مونرو " للمسرح بأنه " الفن المختلط الذى يقدم عرضا مسرحيا او دراما محلية في بناء مسرحي " ، والذى يشتمل على فن الادب المسرحي والتمثيل والادارة والاخراج والملابس والتكسمر والاضاءة والموسيقى والرقص (١) .

ويحلل الدكتور قطاية هذا التعريف الى عناصره التي يؤكد انه يمكن الاستغناء عنها جميعا ما خلا عنصر التمثيل ، لانه " الشرط الاساسي والضروري لقيام اى مسرح " . وبعد ذلك يستقصى الباحث اشكال المسرحية العربية في التراث والطقوس الفولكلورية ، فيتعرض للمقامات والتعزية التي تعتمد على استعادة ذكرى مصرع الحسين في كربلاء ، وحفلات الذكر والسماح والمولوية ، وما الى ذلك من الطرق الصوفية ، اضافة الى خيال الظل والجرجوز ، ومسرح البساط ، وصندوق العجائب ، والمداح ، والحكواتي . الخ .

وينسى الدكتور قطاية ما سبق له ان رفضه من الاشكال المسرحية الغربية في بدايته حديثه فيعد " المقامات الشكل الكوميدي للمسرح العربي " (٢) ، بينما يعد " الحفلات الدينية " ، وخصوصا التعزية ، هي الشكل التراجيدي (٣) ، مع ان هذين المقياسين او المفهومين مستمدان من المسرح الغربي ، اى ان الدكتور قطاية اراد أن يكشف شكلا للمسرح العربي فاستعا رعدستي الناقد المسرحي الاوربي وراح يفتش عن صورة المسرح العربي . وربما كان اكثر توفيقا لو احتفظ بمفاهيم تلك الاشكال التراثية والفولكلورية في معزل عن المقولات الاوربية ، على نحو ما نجد في المسرح الياباني او الصيني .

ومهما يكن من أمر ، فان محاولة الدكتور قطاية لاتخلو من لمسات بريخت ، سواء في رأيه في التمثيل الذى ألمحنا اليه من قبل (٤) او في دعوته الى " علمنة " المسرح بالاعتماد على

(١) قطاية ، د . سلمان : المسرح العربي من اين والى اين ؟ ص ٢٥ .

(٢) المصدر نفسه ص ٦٠ .

(٣) الصفحة نفسها .

(٤) المصدر نفسه ص ٤٧ .

خبرات علماء النفس وعلماء الاجتماع^(١) أو في دعوته إلى الاعتماد على الممثل الذي يعنني التحرر من قاعات العرض والديكور وتشجيع ما نسميه عادة "المسرح الجوال" الذي أعار به بريخت اهتماما كبيرا لقدرته على تقديم عروضه في المصانع والمؤسسات العمالية . وليس من شك في أن فكرة "المسرح الجوال" نفسها تعني ضمنا عدم الحرص على أسلوب الايهام التقليدي .

ومن نقادنا المسرحيين الذين بذلوا جهودا من أجل وضع نظرية للمسرح العربي الدكتور علي الراعي ، صاحب الدعوة إلى "فن الفرجة" أو "الارتجال" .

وينطلق الدكتور الراعي هو الآخر من مسلمة ترى في المسرح الأوربي شكلا غريباً علينا ، لأنه يعبر عن حضارات وثقافات غير مألوفة في الوطن العربي . وهذا ما يحدث هوة بين الجمهور والمسرح ، وتزداد هذه الهوة عمقا حين يكون المسرح وقفا على طبقة أو فئة معينة ولا يكون معبرا عن سواد الجماهير الواسعة التي تعد "جوهر المسرح" ، وصاحبته ، والمصدر الحقيقي النابض لكل إبداع فني^(٢) .

ولتقريب المسرح من الجماهير الشعبية دعا الدكتور الراعي إلى الارتجال بدلا من الاعتماد على النص ، وهذا في رأيه يتيح خلق "فنانين ونظارة أشد تحمسا وأكثر وعيا مما يتيح المسرح المكتوب"^(٣) ، كما يفسح المجال للمشاركة الجماعية في "التأليف" والتمثيل والإخراج ، على نحو ما رأينا عند روجيه عساف ، ويذهب إلى أبعد من هذا فيدعو إلى مشاركة المشاهدين في "العروض المسرحية" بالاستحسان والاستهجان ، أو اقتراح الحلول والنهايات للمسرحيات ، وأخيرا بصعود الخشبة حينما تقوم ضرورة فنية لذلك^(٤) .

وواضح أن الدكتور الراعي "يتكى" على بريخت فيأخذ فكرته من العلاقة بين المسرح والجمهور ويطورها إلى هذه الدرجة التي تبيح للمتفرج أن يكتسح خشبة المسرح ويمثل إلى جانب الممثل الأصلي ، كما أنه يردد آراء بريخت حين ينادي بالمسرح الجماهيري ويرفض

(١) قطاية ، د . سلمان : المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ ص ٦٩-٧٠ .

(٢) حوار مع د . علي الراعي " . أجراه علي مزاحم عباس . الأقلام . عدد ١١ . بغداد ١٩٧٩ ص ١٢٥ .

(٣) انظر ص ١٢٧ من المرجع نفسه .

(٤) انظر الصفحة نفسها .

ان يتخذ المسرح خادما للطبقة البورجوازية او الارستوقراطية فقط .

واذا كان توفيق الحكيم من بين المسرحيين الذين فكروا في خلق " قالب مسرحي " عربي ، فان دافعه الى البحث عن هذا القالب كان يختلف عن دوافع الذين ذكرناهم حتى الآن . انه يريد ان يحقق " الامل الذى طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو : شعبية الثقافة العليا ، او بعبارة اخرى : هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى " (١)

وخلاصة اقتراح الحكيم تتمثل فيما يسميه " المسرح المركز " (٢) وهو مسرح مركز بالفعل ، لانه يشطب الديكور وقاعة العرض والملابس والاضواء والمؤثرات الصوتية والاقنعة والمساحيق ، ويستغني عن كل الممثلين مكثفيا بثلاثة منهم ليس الا . وهؤلاء الممثلون الثلاثة ينيط بهم الحكيم القيام بجميع ادوار المسرحية ، مهما تعددت تلك الادوار .

ومعنى هذا ان الحكيم يشجع " المسرح الجوال " شريطة ان يقتصر على ثلاثة ممثلين . اى انه يذهب الى ابعاد مما ذهب اليه بريخت .

واثر بريخت على الحكيم هنا لا يتمثل في الدعوة الى التخفيف من حدة البهرجة في المسرح او الغائها بغرض الاقتراب من العمال والفلاحين فقط — بغض النظر عن اختلاف غرض الحكيم من هذا الاقتراب عن غرض بريخت طبعاً — وانما يتمثل كذلك في تصور الحكيم لنوعية الممثل الذى يقترحه لتحقيق قالبه المسرحي الجديد .

ان فكرة التمثيل عند الحكيم تقوم على اساس التقليد لا التشخيص ، " فالمقلد غير الممثل " ان الممثل يتقمص الشخصية . . ولكن المقلد عمله عكس التقمص . . لانه يتقدم اليها شخصا عاديا باسمه الحقيقي ، ثم يرسم لنا الشخصيات تحت اعيننا رسما واعيا ، مع احتفاظه طول الوقت بشخصيته الحقيقية " (٣) فالحكيم هنا يعبر عن مفهوم بريخت للتمثيل الملحي تقريبا .

(١) الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٧ . ص ١٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٢٢ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١٧ .

كما ان الحكيم يتخذ احيانا من بين الممثلين الثلاثة "مداحا" و"حكواتيا" . وهذا يذكرنا فورا بشخصية الراوى الذى يسرد الاحداث او يعلق عليها في مسرح بريخت .

اضافة الى كل هذا نجد الحكيم يسعى بقلبه الى كسر جدار الوهم بين الممثل والمتفرج . والارتفاع بهذا الاخير "عن مستوى الفرجة النائمة" (١)

الا ان غرض الحكيم هنا يختلف قليلا عن غرض بريخت ايضا . ولعل هذا الاختلاف ناتج عن سوء فهم الحكيم لدافع بريخت الذى جعله يرفض الايهام — وهذا امر مستغرب حقا — اذا صح . ان الحكيم يؤكد — مجاريا — "احدث نظريات المسرح المعاصر" كما يقول — ان الجمهور "قد شب عن الطوق وبلغ النضج والوعي الذى يرفض معه فكرة التمثيل عليه" (٢) . وكأن نضج المتفرج كان وراء دعوته الى كسر الجدار الرابع . وبديه ان هذا غير الدوافع الحقيقية التى كانت وراء حماسة بريخت لازالة جدار الوهم في المسرح .

واضافة الى كل هذه المحاولات التى تشكل ما يمكن ان ندعوه "ارهاصات النظرية المسرحية العربية" ، والتى لاتخلو من آثار بريخت ، نذكر محاولة الدكتور عبد الحميد يونس الذى دعا الى "مسرح الفولكلور" ، وهو يلتقي مع بريخت في مفهوم علاقة الممثل بالجمهور (٣) ، كما نذكر جهود الدكتور يوسف ادريس الذى دعا الى "مسرح السامر" ، وسبق لنا التنويه بعلاقته ببريخت في بحث آخر (٤)



وبعد ، فانه مما يسترعي النظر ان نقادنا المسرحيين لم يتمثلوا النظرية البريختية في ممارساتهم النقدية كما ينبغي . فنحن نراهم يكتفون بأمر تكاد تكون سطحية ، كالدعوة

-
- (١) الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي . ص ١٩ .
 - (٢) الصفحة نفسها .
 - (٣) انظر "مسرح الفولكلور" للدكتور عبد الحميد يونس . مجلة "المسرح" . عدد اكتوبر القاهرة ١٩٦٩ . ص ١٧ .
 - (٤) انظر "الواقعية في ادب يوسف ادريس" للرشيد بوشعير . وهي رسالة مخطوطة قدمت لنيل درجة الماجستير من جامعة دمشق عام ١٩٧٩ — ١٩٨٠ . ص ٤٤٠ — ٤٤٥ .

الى كسر الاليهام ، وتغريب التمثيل ، واحيانا تغريب المؤثرات الصوتية او الديكور ، والمناداة بالتزام المسرح او "تسييسه" ، وترديد مصطلحات بريختية . اما التعامل مع النص او العرض المسرحي بالروح الملحمية العميقة - كأن يتساءل الناقد : هل حققت المسرحية هدفها التحريضي ؟ هل نجح مؤلفها ومخرجها في توظيف وسائل التغريب كما يريد لها بريخت ؟ هل صدرت في جوهرها عن الاسلوب الديالكتيكي ؟ هل تحقق كسر الاليهام ؟ - فلانجسد له أثرا في كتاباتنا النقدية المسرحية الان نادرا .

وكلامنا هذا لايعني اننا نطلب من نقادنا ان يثمنوا النصوص او العروض المسرحية من خلال معايير "النقد الملحمي" فحنسب ، ويغضوا اعينهم عن سائر المعايير الاخرى التي كانت وسوف تكون ، فهذا غير مجد بتاتا ، بل يعني الدعوة الى اصطناع نظارة نقدية ملحمية لفحص مسرحية ملحمية ، مع الحوص على عمق الرؤيا الملحمية النقدية ، ولو كان النص المنقود سطحيا فسي ملامحه الملحمية ، لأن الناقد في هذه الحال سوف يكون مرشدا للكاتب المسرحي ومضيرا لسبيل هضم الفكر الجمالي البريختي ، وبالتالي فانه سوف يكون نعم الدليل الى ايجاد مسرح فعال في حياتنا .

والسؤال الذى يمكن ان يطرح في مجال الحديث عن أثر بريخت في النقد المسرحي العربي هو : هل كانت ظاهرة تذبذب بعض النقاد المسرحيين بين المعايير الارسطيية والمعايير الملحمية في ممارساتهم النقدية أحيانا ، وسطحية الرؤى النقدية في تلك الممارسات أحيانا أخرى ، ذات علاقة بالخلفية الفكرية أو الأيدىولوجية لأولئك النقاد ؟

الحقيقة أن هناك نقادا كانوا يصدرن عن روح عدائية لبريخت بوصفه كاتبا اشتراكيسيا ، وهذا ما أدى بهم الى كثير من الخلط في ممارساتهم النقدية الملحمية . ولعل الدكتور كمال عيد يأتي في مقدمة هؤلاء ، فقد رأيناه يغالط حين يتعرض لمبدأ "التغيير" لدى بريخت محاولا ان يلغي اى دور فعال للمسرح . وبديه فان ناقدا مثل هذا لا ينتظر منه ان يصدر عن روح نقدية ملحمية مادام يرفض المعايير الملحمية ذاتها .

وهناك نقاد آخرون كان الاضطراب او التذبذب في تعاملهم مع النصوص المسرحية الملحمية ناتجا عن ضبابية الرؤيا الفكرية لديهم في الأساس . وأبرز هؤلاء سامي خشبة الذى يؤمن - كما رأينا - بفعالية المسرح مرة ويدعو الى اتخاذ "التغيير" هدفا للمسرح ، ويؤمن مرة أخرى بالوظيفة التنقيفية ويروج لها . وهو الأمر الذى يعكس بوضوح خلفية فكرية غير متماسكة لسامي خشبة . وهذا بالضبط ما يقال في ناقد آخر ، وهو "فتحي العشرى" .

الا أن غياب الموضوعية أو غياب الخلفية الفكرية المتماسكة لا يمكن أبدا أن يكونا السببيين
الوحيدين اللذين يفسران الظاهرة الاتفة الذكر ، لأننا نجد نقادا آخرين كانوا اشتراكيين
معروفين أو ذوي ميول اشتراكية ، على الأقل ، ومع ذلك فإنهم كانوا يتجاهلون المعايير
النقدية البريختية حين يفحصون نصا ذا صبغة ملحمية ، أو يضعون مناهج النقد المسرحي ،
كما رأينا من قبل . ويكفي أن نذكر الدكتور لويس عوض والدكتور محمد مندور والاستاذ رجاء
النقاش .

وهذا ما يجعلنا نبحث عن أسباب أخرى غير الموقف الأيد يولوجي في تفسير هـذه
الظاهرة . ولعلنا نعتز على تلك الأسباب في طبيعة الثقافة الجمالية المسرحية التي تشبع
بها أمثال هؤلاء النقاد ، وهي الثقافة المسرحية التي تعود في أصولها الرئيسية الى النقد
المسرحي الاغريقي الذي قنن له أرسطو وتناقلته الأجيال بعده حريصة على جوهره ، وناشرة
من أى خروج عليه . ويضاف الى ذلك ان الاتجاهات العالمية الحديثة في المسرح الذى ثار على
التقاليد الدرامية الاغريقية لا يمكن أن تفرض نفسها على النقاد وعلى الذوق العام بين عشية
وضحاها ، كما نوهنا في الفقرات السابقة ، وخاصة في الوطن العربي الذى لم تتجاوز كثير من
أقطاره مرحلة تأصيل فن المسرح .

* * *

تلك هي نتائج تعاملنا النظري مع بريخت ، فماذا عن تعاملنا التطبيقي معه ؟ هـذا
ما سوف نراه في الفصل التالي من هذا البحث ، ان شاء الله .

=====

الفصل الثاني

“ملاح فنية”

(رصد بصمات بريخت الفنية في النصوص المسرحية)

في هذا الفصل سوف استقصي آثار بريخت في التأليف المسرحي لا في الاخراج .
ذلك اننا حين نتحدث عن المسرح العربي فاننا نعني النصوص المسرحية اولا وقبل كل شيء ،
مادام الاخراج مرتبط بالنص - عادة - وتابعا له وليس العكس .

وقد نجد مخرجين يخضعون النص لتقنياتهم وحرفتهم بحيث تطفئ شخصيتهم على
شخصية المؤلف ، فيحرفون معانيه ومرامييه . وفي هذه الحال يمكن ان يختلط الامر على
الدارس فلا يميز بين افكار المؤلف وافكار المخرج .

ان الاعتماد على العروض المسرحية في موضوع بحثنا اذن يخلق لنا اشكالا ويجعلنا
نتساءل عما اذا كان المخرج هو الذي تأثر ببريخت ام ان المؤلف هو المتأثر ؟

وما يؤكده شرمية هذا التساؤل ان هناك مخرجين يستعينون احيانا بأساليب الاخراج
الملحمي لعرض نصوص لا تمت بصلة الى الملحمة . وهذا وجه من وجوه التناقض في مسرحنا
العربي (*) .

وسوف انظر الى النصوص المسرحية العربية بوصفها كتلة واحدة ذات ملامح بريختية
متكاملة ، لانه من الصعب ان نجد نصا بعينه يستقطب كل ميزات بريخت المسرحية . وهو امر
بديه ، يكاد ينطبق على اعمال بريخت نفسه .

١- الالتزام بالشكل المفتوح في البناء المسرحي : فبدلا من البناء الدرامي
المغلق الذي يقوم على اساس خلية واحدة تنمو شيئا فشيئا من الداخل وتتطور من البداية الى
العقدة ، فالحل ، نرى كثيرا من كتابنا المسرحيين يشيدون ببناءهم على اساس خلايا او لبنات
منفصلة - في الظاهر على الاقل - بحيث تكون بمثابة بقع الفسيفساء المتجاورة .

(*) يحضرني الآن العرض الذي قدمه حسين ادلبي لمسرحية " جون شتاينبك " أفسول
القمر - وهي في الاصل رواية مسرحية - ان ادخل شخصية الراوية الذي كان يعلق
على الاحداث ويخاطب المتفرجين ، محاولا ان يعطي النص مضامين سياسية معاصرة
تتعلق بما يجري في لبنان (قدم العرض في موسم ١٩٨٢-١٩٨٣ بالمسرح القومي في
دمشق) .

ففي مسرحية "ليلي والمجنون" لصالح عبد الصبور نجد قصتين تتوازيان حيناً وتتفاعلان حيناً آخر، وهما قصة الصحافيين الذين يجرون "تجربة الادوار" ^(١) في اوقات فراغهم، وقصة "ليلي والمجنون" التي يمثلون ادوارها ويعطونها مفهوما خاصا فيسقطون احداثها على الواقع المصري، وفي "باب الفتوح" ^(٢) لمحمود دياب نجد حدثين متميزين ايضا: الحدث الاول تصنعه مجموعة من الشباب الثائرين الذين ضاقوا بالحياة العربية في ظل النكسة فالتجأوا الى التاريخ الاسلامي يفتشون فيه عن لحظة مضيئة تكون عزاء لهم، فاستقروا على فترة "صلاح الدين الايوبي"، ولكنهم رأوا في هذا البطل قائدا عظيما يحمل سيفا ولا يحمل فكرا ثوريا يغير الحياة الاجتماعية.

ومن هنا حاول اولئك الشباب ان يعيدوا صياغة التاريخ بحثا عن ثائر يحمل السيف والفكر معا، فاختلقوا الفتى "اسامة" الذي يبشر بكتاب "باب الفتوح" ويسعى الى لقاء "صلاح الدين" كي يقتنعه به ويشكل احداث القصة الثانية في هذه المسرحية.

واضافة الى ذينك الحدثين نجد احداثا اخرى ثانوية في "باب الفتوح" تعطينا صورة عن استغلال التجار وفقراء الفقراء وخبت اليهود، وغيا المؤرخين.

وهكذا نرى محمود دياب يعطينا صورة عديدة للواقع في تلك الفترة التاريخية اضافة الى طرح التاريخ الاسلامي الطويل على بساط البحث.

وفي "القرى تصعد الى القمر" ^(٣) يسير فرحان بلبل على نهج بناء "دائرة الطباشير القوقازية" فيقدم لنا مشكلة توءرق مجموعة من الفلاحين في احدى القرى التعاونية ثم يقابلها بمشكلة اخرى اكبر اتساعا في صورة حكاية تتمخض نهايتها عن حل للمشكلة الاولى.

وفي "سهرة مع أبي خليل القباني" ^(٤) كذلك ينسج سعد الله ونوس حكايتين

(١) انظر "ديوان صلاح عبد الصبور" . المجلد الاول . دار العودة . الطبعة الاولى

بيروت ١٩٧٢ . ص ٧٢٥ .

(٢) دياب، محمود : "باب الفتوح" . الهيئة المصرية العامة للكتاب . سلسلة "مسرحيات مختارة" . القاهرة ١٩٧٤ .

(٣) بلبل، فرحان : "القرى تصعد الى القمر" . دار الكلمة للنشر . بيروت ١٩٨٠ .

(٤) ونوس، سعد الله : "سهرة مع أبي خليل القباني" . دار الآداب . ط ٢ . بيروت ١٩٧٧ .

متوازيتين : احدهما واقعية ، جمعت خيوطها من الوثائق والاخبار التاريخية المتعلقة بالرائد المسرحي ابي خليل القباني وما لاقاه من عنت في سبيل فنه ، والاخرى خيالية غرامية ، ابطالها هم الخليفة هنرون الرشيد والامير غانم بن ايوب وقوت القلوب .

اما في مسرحية " لكع بن لكع " (١) لامل حبيبي فنجد عدة حكايات قصيرة او لوحات منفصلة موزعة على " ثلاث جلسات امام صندوق العجب " ، كما ورد في عنوان المسرحية . واختيار صندوق العجب بالذات يوحي بأن المؤلف قد اراد - اضافة الى التعبير عن مرارته - ازاء تماهى الصهاينة في انتهاك حرماننا في ارض فلسطين - ان يجد وسيلة لتبرير اللوحات العديدة والمتميزة في مسرحيته ، على الرغم من وجود خيط متين يربط بينها .

وزيادة على هذا فاننا وجدنا العديد من كتابنا المسرحيين ينتقلون في مسرحياتهم بحرية من مكان الى آخر ومن زمان الى آخر ، فرأينا محمود دياب يتردد بين الحاضر والتاريخ الماضي في " باب الفتوح " ، ورأينا سعد الله ونوس في " سهرة مع ابي خليل القباني " ينتقل بين عصر ابي خليل القباني وعصر هنرون الرشيد ثم يعود من حين لآخر الى زمان عرض المسرحية . كما رأينا امل حبيبي في " لكع بن لكع " يتحرك بكل حرية فيقدم لنا حدثا في الحاضر (٢) ثم يقدم حدثا ثانيا في الآخرة (٣) وحدثا ثالثا في عصر شهرزاد (٤) وهكذا دواليك . وهذا ما يقال ايضا في يوسف ادريس (٥) وطبعاً فان حرية التحرك في الزمان تكون عادة مقرونة بحرية التحرك في المكان .

وبعد ، فانه يمكن ان يقال : ان الجنوح نحو الشكل المفتوح نجده عند الرومانتيين قبل ان تتبلور نظرية بريخت ، كما نجده فيما بعد عند كتاب اللامعقول . هذا صحيح ، ولكن يجب ان نضع في اعتبارنا ان تبني الشكل المفتوح - خاصة من حيث الزمان والمكان - عند الرومانتيين ترقى الى التمرد والثورة على المؤلف وعلى قواعد الفن الارسطي ، وان تبني كتاب اللامعقول له يعد تعبيراً عن احساسهم باستحالة العالم وعيشة الحياة . اما عند بريخت فان

(١) حبيبي ، امل : لكع بن لكع . دار الفارابي . بيروت ١٩٨٠ .

(٢) انظر ص ١٧ من المصدر نفسه .

(٣) انظر ص ٩٢ من المصدر نفسه .

(٤) انظر ص ١٢٧ من المصدر نفسه .

(٥) انظر " الواقعية في ادب يوسف ادريس " للرشيد بوشعير . ص ٤٦١-٤٦٤ .

الامر يختلف تماما ، لأن الشكل المفتوح بالنسبة له ضرورة حتمية يفرضها تطور الحياة ،
أي ان الشكل المفتوح هنا يصبح تأكيدا للالتزام لانفيا له . وهو بالضبط ما نجده عند كتابنا
المسرحيين المتعلمين على بريخت .

٢- " ان ما يميز العمل الدرامي من الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الاخير الى اجزاء ،
ومع ذلك فان كل جزء يحافظ ، في حدود معينة ، على قدرته الحياتية " . (١)

لقد اطرى بريخت هذا التعريف للمسرح الملحمي ووصفه بأنه " تعريف رائع " . (٢) والظاهر
ان بريخت يبالي كثيرا حين يشدد على هذه الميزة التي تفرق بين المسرح الدرامي والمسرح
الملحمي ، وبجمال " ديبيلين " صاحب هذا التعريف ، لان هناك ميزات اخرى اهم واخطر
في تحديد الملحمة .

ومع ذلك فان " تقطيع " الحكاية او الحدث مما التزم به بريخت في اعماله المسرحية ،
خوفا على المتفرج من أن يجرفه نهر الحكمة المسرحية ويتقاذفه " الى هذا الجانب مرة والى ذاك
الجانب اخرى " . (٣)

لعل الملاحظة الجديدة بالذكر في مجال الحديث عن " التقطيع " في المسرح العربي
الملحمي هي ان هناك قلة من المسرحيين الذين كانوا احيانا يحرصون على مجازاة بريخت
على هذا النحو بالذات . من هؤلاء يمكن ان نشير الى " اميل حبيبي " الذي " قطع "
احداث مسرحيته " لكع بن لكع " وخص اجزاءها بعناوين ، مثل " الفرجة برغيف فوق طبق
طرغاني " (٤) و " احد عشر حجابا اسود وطفلتان وحجاب احمر واحد " (٥) و " تموت الحمير
وتحيا الزريبة " (٦) وكذلك سعد الله ونوس الذي قطع هو الآخر مسرحيته " الملك هو الملك "
الى مشاهد وفواصل ذات عناوين مثل " عندما يضجر الملك يتذكر ان الرعية مسلية ، وغنية

-
- | | |
|-----|---|
| (١) | بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ١٠٥ . |
| (٢) | الصفحة نفسها . |
| (٣) | المصدر نفسه . ص ٣١٥ . |
| (٤) | حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ٩ . |
| (٥) | المصدر نفسه . ص ٢٥ . |
| (٦) | المصدر نفسه . ص ٥٧ . |

بالبطاقات الترفيهية * (١) و " حكاية عن تاريخ التتكرور الجماعة السعيدة " (٢) و " الملك يعطي سريره ورداه للمواطن ابي عزة " (٣) وكذلك غسان ماهر الجزائري الذي اكفى بتقطيع الحدث الى لوحات متعددة في مسرحيته " عالم فسيح الارجاء " (٤) دون ان يعنونها .

ان تجزئ المسرحية على هذا الغرار يقربها من الرواية التي تقسم الى فصول لا يشترط فيها ان تكون متسلسلة بل متكاملة .

اما غالبية المسرحيين — بما فيهم سعد الله ونوس الذي اتخذناه من بين الامثلة — فقد كانوا يحققون غرض بريخت في التقطيع بوسائل اخرى ، كأن يظهر الراوى من حين لآخر ليوقف مجرى الحدث على نحو ما نرى في مسرحية وليد اخلاصي " مقام ابراهيم وصفيصة " حيث يتدخل " المعلم " بين الفينة والفينة (٥) وعلى نحو ما كان يفعل الراوية في " المفتاح " (٦) ليوسف العاني ، او تظهر الجوقة كي تسرد الاحداث وتعلق عليها وتنور المشاهيد ، كما نجد في مسرحية " سليمان الحلبي " (٧) لالفريد فرج ، او يخاطب الممثلون الجمهور ، او يحدث اى شيء يوصل الى انقطاع حبل الاحداث ، كأن يدخل " المنادى " في مسرحية رشاد رشدي " اتفج ياسلام " ليقرا القوانين التي يهدرها والي مصر ويأمر بطاعتها (٨) او يفاجي عساكر الوالي صاحب " خيال الظل " فيضطر الى ترك الحكاية مؤقتا خوفا منهم (٩) وهكذا دواليك .

فكل هذه " الطوارئ " وما شابهها تقطع الحدث وتحول دون " غرق " المتفرج في خضم احداث المسرحية . الا ان هذه الوسائل تظل فائرة المفعول لكون اثرها خارجيا

-
- (١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . دار ابن رشد . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٧ . ص ١٥ .
 - (٢) المصدر نفسه . ص ٥٥ .
 - (٣) المصدر نفسه . ص ٦١ .
 - (٤) الجزائري ، غسان ماهر : عالم فسيح الارجاء . منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٠ .
 - (٥) اخلاصي ، وليد : مسرحيتان عن قتل العصا فير . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ . ص ١٢٤ ، ١٤٨ ، ١٤٩ .
 - (٦) انظر " عشر مسرحيات من يوسف العاني " . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨١ . ص ٣٢١ ، ٣٤٠ ، ٣٥٠ .
 - (٧) فرج ، الفريد : سليمان الحلبي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . ط ٢ . القاهرة ١٩٦٩ . ص ١٩ ، ٥٣ ، ١٥٥ .
 - (٨) انظر " مسرح رشاد رشدي " . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الثاني . القاهرة ١٩٧٨ . ص ١٢٤ .
 - (٩) انظر المصدر نفسه . ص ١٥٤ .

وليس نابعا من البناء الداخلي للمسرحية كما هو الامر في حال اصطناع الفواصل والعناوين واللوحات كما نرى في " الام شجاعة واولادها " او " جان دارك قديسة المسالخ " او " السيد بونتيللا وتابعه ماتى " . ان التقطيع في هذه يتم بطريقة غير مباشرة لايحس بها المتفرج ، اما التقطيع في تلك فقد يكون مصدر ازعاج له .

٣- اذا كان ارسطو قد اعطى القصة في المسرح الاهمية الفائقة فان بريخت هو الآخر يعدها " في نهاية المطاف الشيء الرئيسي " ^(١) و " لب كل حفلة ومحورها " ^(٢).

وقد شعر المسرحيون الملحيمون في المشرق العربي بقيمة الحكبة او " الحدوتة " فانبروا ينقبون في كتب التراث والتاريخ وذاكرة الشعب الفولكلورية عن طريف القصص ، ليس بغرض امتاع المتفرج فحسب ، وانما بغرض استخلاص العبر ومعالجة المواضيع الواقعية التي يريدون أن يقولوا كلمتهم فيها ، فاستطاعوا في هذا المجال ان يقدموا حيكات لاتقل روعة عن حيكات بريخت ، بل انهم تفوقوا عليه في كثير من الاحيان كما نجد في " علي جناح التبريزى وتابعه قفة " ^(٣) لالفريد فرج ، او " مغامرة رأس الملوك جابر " ^(٤) لسعد الله ونوس ، او " المفتاح " ليوسف العاني .

وسوف نرى في الباب الثالث من هذا البحث ان المسرحيين العرب استطاعوا ان يوظفوا مادة حيكاتهم بشكل رائع ويخضعوها لمطالبهم التعبيرية الاجتماعية والسياسية المعقدة .

على ان تقديم حيكات ناجحة ليس دليلا قاطعا على تأثر كتابنا ببريخت هنا ، والا لكان توفيق الحكيم في مسرحيته (السلطان الحائر) ^(٥) يحتل الصدارة في قائمة المتأثرين ببريخت ،

(١) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ٣١٤ .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) فرج ، ألفريد : علي جناح التبريزى وتابعه قفة ، اخراج الاستاذ حسين ادلبي . المسرح القومي ، دمشق . موسم ١٩٨٠ - ١٩٨١ .

(٤) ونوس ، سعد الله : مغامرة رأس الملوك جابر . دار الآداب . الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٧ .

(٥) الحكيم ، توفيق : السلطان الحائر . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٠ .

ولكنه ابعد ما يكون عن ذلك ، كما هو معلوم .

ان الذى يهمنا ، ونحن نتحدث عن " الحدودة " في المسرح العربي ، هو سياق تقديم تلك " الحدودة " . فهذا السياق غالبا ما يكون مرتبطا بالرغبة في البرهنة على صحة مقولة ما ، او بايصال رسالة معينة الى المتفرجين واقناعهم بها عن طريق وضع الحكمة على شكل اقتراح ^(١) على حد تعبير الدكتورة " لميس العمارى " .

ففي مسرحية " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل ينشأ نزاع حاد بين " حمدان " الفلاح الواعي وبين " الاغا " مالك الارض و " الحاج أبي العطا " رئيس الجمعية التعاونية اللذين يتلاعبان بمصالح الفلاحين ، ويستغلانهم بطرق ملتوية ، وهو ما جعل حمدان يصصر على الاستيلاء على الارض ، فيتدخل احد الفلاحين لفض النزاع وحل المشكلة عن طريق سرد حكاية وتحكيم المتفرجين :

- | | | |
|--|---|---------|
| • يجب ان ترض بهم وتثق بحكمهم • لعلي انا اثق بنفسى • | : | " محمود |
| • اقنعهم بقضيتك وحقك • | : | |
| ألم تقنعهم القوانين ؟ | : | حمدان |
| القانون يقرر • اما الاقناع والتنفيد • فمن مهمة الانسان • | : | محمود |
| فان وافقوا الاغا ؟ | : | حمدان |
| اخذ الارض • | : | محمود |
| وان وافقوا حمدان ؟ | : | حمدان |
| اخذ الارض | : | محمود |
| قبلت • | : | الاغا |
| قبلت • | : | حمدان |
| لنبدأ حكايتنا • (٢) | : | محمود |

(١) العمارى ، الدكتورة لميس • برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث • الموقسف الادبي • عدد ١٢٧ • ص ٥٩ .

(٢) بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر • ص ٣٧-٣٨ .

وقد كانت "الحكاية" مقتبسة عن حكاية "دائرة الطباشير القوقازية" على الرغم من
عودتها الى العهد العثماني .

ومهما حاول الاستاذ فرحان بلبل ان ينفي تأثره ببريخت ويحاول ان يبرر جعله
المسرحية "مشكلة وحكاية" ^(١) ، فان سياق تقديم تلك القصة يظل بريختيا محضا دون ريب .

وفي "لاتنظر من ثقب الباب" لفرحان بلبل ايضا يبلغ الحرص بالمؤلف على لفت النظر
الى "المقولة" الى حد التصريح المباشر بها ، فيشترط الراوى على المتفرجين أن يدركوا
"جيذا" من خلال الحكاية التي سيرون احداثها او يسمعونها "ان عظيم النار من
مستنصر الشر ، وان الحفرة الكبيرة تبدأ بثقب صغير" ^(٢) .

ولئن كانت الحكاية عند فرحان بلبل ترد في مثل هذا السياق نظرا لكون مسرحه
مسرحا صاليا اولا وقبل كل شئ ، فانها تأتي عند يوسف العاني ^(٣) في سياق الاقتناع بمقولة
يتورع عن ذكرها مباشرة ، كما رأينا عند بلبل . وفي هذه الحال لا تكون المقدمة بدلا لطرح
المشكلة في بداية المسرحية لدى بريخت ولدى فرحان بلبل ، بل تكفي بأداء دور "المدخل
الى خلق طقس مسرحي يمهّد لقبول الحكاية او العمل الدرامي الاساسي .. وهو جـزء
لا يمكن فصله عن الحكاية نفسها" ^(٤) على حد تأكيد وليد اخلاصي الذي رآه في مسرحيته
"مقام ابراهيم وصفية" ^(٥) .

لا نريد الآن ان ننجر الى الحديث عن التعليمية التي تشكل ملمحا من ملامح اثر بريخت
في المسرح العربي ، والتي سنتعرض لها بعد قليل ، وانما نريد الانتقال الى اثر آخر
من اهم الآثار الملحمية في مسرحنا .

٤- الرواية : اذا كان المسرح العربي الدرامي يسير على نهج ارسطو فيجسد

-
- (١) انظر مقدمة "القرى تصعد الى القمر" ص ١٠ .
 - (٢) بلبل ، فرحان : لاتنظر من ثقب الباب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ . ص ٨٠ .
 - (٣) انظر "عشر مسرحيات من يوسف العاني" ص ٢٢١ وما بعدها .
 - (٤) اخلاصي ، وليد : مسرحيتان من قتل العصفير . ص ١٢ .
 - (٥) انظر ص ٩٥ من المصدر نفسه .

الحدث على الخشبة ويكفي بالاخبار عما لاسبيل الى تجسيده ، او عمالا يرغب في تجسيده ، بواسطة الحوار الدائر بين الممثلين او بواسطة الجوقة ، فان المسرح العربي الملحمي يروى الاحداث اكثر مما يشخصها على نحو ما نجد في مسرح بريخت . ولا ينطبق هذا على الاحداث التاريخية التي مضت وانتهت ، بل ينطبق ايضا على الاحداث الراهنة الواقعية ، وذلك يتم عن طريق دفع تلك الاحداث قدر الامكان الى الماضي وابعادها زمانيا ، فبدلا من " انا افعل هذا " يقال " انا فعلت هذا " (١) ولهذا سميت هذه الطريقة في الاداء والتأليف المسرحي " ملحمة " او " روائية " (٢) كما رأينا في الباب الاول من هذا البحث — ومن هنا فان الابعاد الزماني يمكن ان يتحقق حين يقدم الممثل نفسه ويتحدث عن شخصه او عن الحدث بصيغة الغائب كما نرى — على سبيل المثال — عند " سالم النحاس " في مسرحيته " الانتخابات " حيث يقف المخرج في مقدمة الخشبة ويخاطب الجمهور : " انا محمود عيسى . . مخرج مسرحيتنا لهذه الليلة . . وهي باختصار شديد . . تدور حول الانتخابات . . وانتخابات البلدية بالتحديد . . ولحسن الحظ تم الاعلان عن النيسة لاجراء انتخابات البلدية بعد ثلاثة شهور من الآن . . وبلديتنا ، كما قد تعلمون . . فيها مجلس بلدى منذ خمسين عاما . . والرئيس الحالي لم يتغير طوال هذه المدة . . لقد اسمى مثل شجرة دب فيها الهم فشاخ وتآكلت جذورها وفروعها بفعل عوامل الطبيعة والزمان " (٣)

وهناك مشكلة صغيرة تحتاج الى الطرح هنا ، وتتعلق بشخصية الراوى : أهـو د خيل على المسرح العربي الملحمي ام انه اصيل فيه ؟

لقد اكد لي الاستاذ وليد اخلاصي ان الراوى في مسرحه مأخوذ من التراث العربي الفولكلورى ، وبالذات من القصص الشعبي ، كسيرة بني هلال ، والظاهر ببيرس ، والـف ليلة وليلة (٤) الا ان هذا الموضوع فيه نظر ، ان الاستفادة من التراث القصصي العربي كانت

-
- (١) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . ص ١٣٠ .
 (٢) انظر ص ١٢٩ من المصدر نفسه .
 (٣) النحاس ، سالم : الانتخابات . دار الفارابي . بيروت ١٩٨١ . ص ٧ .
 (٤) من حوار قصير للباحث مع الاستاذ وليد اخلاصي اثر عرض مسرحية " حكاية فاسسكو " لجورج شحادة ، بتاريخ ١٩٨٢ / ٦ / ٤ بالمسرح القومي في دمشق .

في المواضيع او الحكايات الطريفة التي تصلح للمسرحة وامتصاص تناقضات الواقع المعيش ، اما الاستفادة من الاشكال التراثية العربية فقليلة وسطحية ، على الرغم من كثرة المسرحيين الذين يزعمون انهم نهذوا الشكل الغربي وابتكروا شكلا جديدا استوحوه من التراث .

مع ذلك فان هناك مسرحيين لم ينيطوا بالراوى سوى وظيفته التقليدية في السير الشعبية اى انهم تركوا له وظيفة السرد فحسب . ومن هؤلاء الفريد فرج في مسرحيته " الزير سالم " حيث تكفي " جلييلة " بالقص فقط ^(١) ، وعصام محفوظ في " قضية ضد الحرية " ^(٢) ، وكذلك الامر بالنسبة لعبد الرحمن الشراوى في مسرحيته " الفتى مهران " حين يروى الفقرا قصة حياة " سلمى " ^(٣) ويمكن ان ينطبق هذا ايضا على شخصية الحكواتي في مسرحية " مغامرة رأس الملوك جابر " لـ "لونس" ، اذا غضضنا النظر عن حوار الهامشي مع زبائن المقهى في البداية او في فترة الاستراحة ^(٤) .

في مثل هذه الحال يمكن القول ان هؤلاء المسرحيين الذين اشرنا اليهم قد اخذوا شخصية الراوية من التراث العربي ، اما حين يؤدى مهمات اخرى اضافة الى مهمة السرد ، فانه يصبح راوية بريختيا دون شك . وهذا ما نجده في مسرح ولید اخلاصي ورشاد رشدي ويوسف العاني .

ان " النجم " في " فرح شرقي " لولید اخلاصي ينجم ويتخذ دور الراوية في سرد الاحداث ويحاور ويداور ^(٥) ويعلق على الوضع الانساني - كما ترسمه المسرحية - بطريقة غير مباشرة فيأمر شابا ان يتقص شخصية قرد ويقارن بينه وبين الانسان الذي يحرمه الفقر من ممارسة حريته الطبيعية ويعكر صفوه : " ميمون قرد سعيد ، يتزوج من يريد ومن يشاء " مهره موزة وبنته شجرة ، لا يعرف الهموم ، ويصرخ متى يشاء واذا اعجبه شيء هـلـل

-
- (١) انظر " الزير سالم " لـ الفريد فرج . ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٦ .
 (٢) محفوظ ، عصام : " قضية ضد الحرية " . دار القدس ، بيروت ١٩٧٥ . ص ٣٧ .
 ٤٥ ، ٥٣ ، ٦١ ، ٦٩ ، ٨٧ .
 (٣) انظر " الفتى مهران " لعبد الرحمن الشراوى . ص ١٠١ .
 (٤) انظر ص ٤٩ ، ٥٠ ، ١١٦ ، ١١٨ ، ١٢٠ من " مغامرة رأس الملوك جابر " ، ثم انظر ص ٨٦ ، ٩٤ ، ١١٠ على سبيل المثال .
 (٥) انظر " مسرحيتان عن قتل العصا فير " لولید اخلاصي . ص ١٤ وما يليها .

وإذا لم يعجبه شيء احتج وهمهم^(١).

وفي مسرحيته "مقام إبراهيم وصفية" نرى "المعلم" — الذي يتخذ دور الراوي غالباً — إلى جانب "المنشد" أو "المجموعة" — يعرف بالشخصيات ويعلق عليها ويروي الأحداث المتعلقة به أو بغيره ، ويعبر عن شعوره ، وهلم جرا^(٢).

ورشاد رشدي في مسرحيته "اتفج ياسلام" يجعل "سعيد" الشاعر يروي ويســوزع^(٣) الأدوار على الممثلين^(٤) ، ويعلق على حكاية التاجر "خالد بن النعمان"^(٥) ، وينبه المشاهد أحياناً^(٦).

وفي "الفتاح" ليوسف العاني ، نجد الراوية يعمق وهي المتفج بما يجري على خشبة ويساعده على فك رموز الأشياء والأيامات ، من ذلك وصفه "للحداد" الذي كان أمل الفقراء معلقاً به في صنع "فتاح" الرخاء :

"الراوية : بالعرق ، بالتعب ، وبالنار ، يحول الحداد الحديد الجامد إلى سائل أحمر ، ويضع منه أكثر من آلة ، وأكثر من وسيلة تغيد الناس وأحياناً تؤذى الناس"^(٧).

أنه من خلال وصفه هذا يهدي المتفج أو القارئ إلى رمز الحداد في المسرحية ، ومن ذلك أيضاً وصفه "للبشر"^(٨) و "الثور"^(٩).

وقد ينوب عن الراوية في أداء كل هذه الوظائف أو بعضها ما يسمى "الجوقة" — في المأساة اليونانية — وهي التقنية التي استفاد منها بريخت في مسرحه وطورها بحيث أصبحت

-
- (١) اخلاصي ، وليد : مسرحيتان من قتل العصافير . ص ١٩ .
 - (٢) انظر المصدر نفسه . ص ٩٩ وما يتبعها .
 - (٣) انظر "مسرح رشاد رشدي" . الجزء الثاني . ص ١٢١ ، ١٤١ .
 - (٤) المصدر نفسه . ص ١٢٣ ، ١٢٧ .
 - (٥) المصدر نفسه . ص ١٦٠ .
 - (٦) المصدر نفسه . ص ١٨٠ — ١٨١ .
 - (٧) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٤٠ .
 - (٨) المصدر نفسه . ص ٣٥٠ .
 - (٩) المصدر نفسه . ص ٣٥٣ .

جزءاً عضواً فعالاً في البناء على نحو ما فعل في "الأم" (١).

ومن أبرز الكتاب المسرحيين العرب الذين وظفوا الجوقة على غرار بريخت الفريد فرج الذي جعلها طرفاً أساسياً في تطوير الأحداث من خلال محاورة "سليمان الحلبي" في المسرحية التي تحمل الاسم ذاته .

إن الجوقة في هذه المسرحية دأبت — فيما دأبت أن تؤديه من وظائف قد تكون أرسطية أحياناً — أن تحاسب سليمان الحلبي وتثير السبيل أمامه فيعرف كيف يتصرف ويتجاوز التردد الذي كان ينتابه قليلاً على الرغم من تصميمه على تحقيق العدالة وقتل القائد الفرنسي "كليبر" .

" أن اقتل .. ذلك امر بسيط . ضربة واحدة في وسط الصدر باليمين بينما الذراع الأخرى تحتضن .. وأن حادت الأولى فالثانية لن تحيد . وبعد ها . العدالة أم الظلم ؟ هذه هي المعضلة " (٢).

إن هذه "المعضلة" في الحقيقة وجدت حلها من قبل حين قرر سليمان الحلبي أن يسلم اللص (حداية الأعرج) إلى الشرطة فينتج من ذلك أن تتشرد ابنته وتنتهي إلى السقوط ، لأن والدها كان معيلاًها الوحيد .

إن الجوقة توحى لسليمان بسبل الخروج من "المعضلة" عندما يحس بالقلق على مصير البنت :

" سليمان : ومع ذلك لا أريد إلا شفاء النفس ..

الكورس : ستشفى بأذن الله .. ومهما كان ينتابك من صداع أو غشيان أو ذهول .. فشفائك إن تقرأ ذات نفسك بفطنة " (٣).

وقد كان شفاؤه الوحيد في قتل "كليبر" . فبمجرد أن اغمد خنجره في أحشاء تنفس الصعداء " استراح " (٤) على حد تعبير الجوقة . وهكذا نرى الجوقة ترشد سليمان إلى

(١) برتولد بريخت ، الأم . ترجمة نبيل حفار . دار الفارابي ١٩٧٥ .

(٢) فرج ، الفريد : سليمان الحلبي . ص ١٤٠ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٨٤ .

(٤) المصدر نفسه . ص ١٥٣ .

تحقيق العدالة بقتل "كليب" واقتناعه بذلك ، على الرغم من علمه بما سوف يريته الفرنسيون من دماء المواطنين انتقاما لقائدهم .

وما يقال في وظيفة الجوقة في هذه المسرحية يقال ايضا في وظيفتها في مسرحية معين بيسيو " مأساة جيفارا " . فهي تضم نار الحقد على الحكام ورجال الدين الفاسد يسكن حين تسقط " ماريانا " عشيقته كاهن القرية :

" من منا لا يكسوه الوحل ؟
(١)
مادامت هذه المرأة في الوحل "

وهكذا فانها تذكر نقمة الفلاحين على اوضاعهم البائسة فنراهم يتساءلون عن حالهم في المنظر الذي يلي سقوط " ماريانا " بلسان " الفلاح المعجوز " :

" هل هذا ما يحدث للفلاح ؟
هل هذا قدر الفلاح ؟
أنا اعطيت لهذه الارض الطمونة
لحم الصدر ولحم الكتفين
ماذا اعطتني الارض ؟ " (٢)

٥- النزعة التعليمية : لقد شدد بريخت كثيرا على ضرورة التعليم والاستفادة في المسرح ونبت علم الجمال الكلاسي الذي يهمل ذلك وينفر منه ، ودعا الى علم جمال خاص " بمنطق جداول الضرب ^(٣) الذي يلائم " عصر العلم " ^(٤) وحتى في المرحلة الملحمية ظل بريخت مخلصا للتعليمية ، ولكن بطريقة غير مباشرة ، خلافا للمرحلة التعليمية التي وقفنا عندها في الباب الاول من هذا البحث . واكبر دليل واضحه يتمثل في " دائرة الطباشير القوقازية " .

-
- (١) بيسيو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٥٩ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٦٥ .
(٣) برتولد ، بريخت : نظرية المسرح الملحمي . ص ٢٢٢ .
(٤) الصفحة نفسها .

وقد سار على هذا النهج عدد من كتابنا المسرحيين الملحنيين منهم معين بسيسو ،
والفريد فرج ، ويوسف العاني ، وفرحان بلبل .

في " مأساة جيفارا " ينقلنا معين بسيسو الى " بوليفيا " حيث نشاهد مجموعة
من الفلاحين يصنعون الثورة ويقاومون الطغيان دون هوادة . واذا كان فيهم فلاحون
بسطاء وغير واعين في البداية ، فان التجربة اليومية تعلمهم كيف يعرفون مصالحهم ،
خاصة وان تلك التجربة مريرة ، تضع الواحد منهم احيانا في صف اعدائهم ، وتجعله
لا يستتفك عن مساعدة المخبرين ولو كان على حساب الشقيق او الوالد^(١) .

والمسألة الرئيسية التي يطرحها بسيسو هي : هل من الضروري ان ننكب على الكتب
كي نقف على قوانين الثورة ؟ هل يمكن ان نصنع الثورة خارج اطار قوانينها ؟ " كيف
الرعد الاحمر يقصف في الصيف ؟ كيف الفلاحون يثورون بفصل الصيف " ؟^(٢)

هذه الاسئلة يطرحها رجل مثقف منكب على الاوراق في احدى المكتبات . وتأنيبي
الاجابة على لسان " الرجل الثاني " :

" هذي البيضة لا تحتاج لضربة عكاز ،

حتى تتكسر ..

هذا هو قانون الثورة .. " ^(٣)

اي ان الثورات لا تحتاج الى خبراء في صناعتهما . والاكثر من هذا فان " جيفارا " نفسه
كان حريا به ان يبدأ ثورته من " المصنع " وليس من " الجبل " . ولهذا نرى " الفلاح المعجوز "
في آخر المسرحية ينادى بموت " جيفارا الاسطورة " ويموت " جيفارا الانسان " ^(٤) ثم يتخذ
صورة جيفارا ويمسك بمقبض المحراث لشق الارض ، بينما زوجته تزرع الاخاديد بذورا .

ولسنا هنا في مجال مناقشة رأي معين بسيسو في الثورة بين النظرية والارتجال او التطبيق

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٤٩ ، ٦٩ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٧٢ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١١٠ .

(٤) المصدر نفسه . ص ١١٣ .

كما اننا لسنا بصدد تقييم الثورة الاجتماعية او الاقتصادية ومدى اولويتها بالنسبة للثورة المسلحة (*) وهو الموضوع الذى عالجته محمود دياب في "باب الفتح" كما اشرنا من قبل ، ولكننا نكتفي بملاحظة النزعة التعليمية في هذه المسرحية التي تنتهي الى مقولة معينة تكون بمثابة الدرس للمتفرج .

وفي "علي جناح التبريزى وتابعه قفة" نقابل "عليا" التاجر المرح المتلاف الذى تخلى عنه اصدقاؤه بمجرد افلاسه ، فيصادق "قفة" الرجل الفقير الذى يجاربه في مزاجه حين يمد مائدة وهمية حافلة بأنواع الاطعمة الشهية ويدعوه فيستجيب لدعوته ، ويحرك شذقيسه متلمظا ، وكأنه يأكل شيئا لذيذا . ويغرى التاجر المفلس "قفة" بالمغامرة والسفر ، ليس طمعا في الرزق الذى يريد ، "قفة" فحسب ، ولكن طمعا في تحقيق العدالة ، وكأنهما بطلا الكاتب الأسباني "سيرفانتس" "دون كىخوته" وتابعه "سانشو" (*).

وينتهي المطاف بالرفيقين الى احدى مدن الصين حيث ينتحل علي شخصية تاجر مصرى كبير ينتظر قافلة طويلة محملة بالبضائع النفيسة ، وحينئذ يكرمونه ويبالغون في الحفاوة به فيستقبلونه في بيوتهم ويتنافسون على اكتساب صداقته طمعا في احتكار قافلته المنتظرة ، ويسرى خبره بين الناس حتى يسمع به السلطان فيقره منه ويرضى ان يزوجه ابنته ، فيرتع هو و "قفة" في بحبوة من العيش ردا من الزمن ، كان طوال قلة الفقرا والمتسولين ، يمنحهم ما يأخذ من السلطان والتجار وينتشي بتحقيق العدالة . لكن مسرته لاتدوم طويلا ، ذلك ان قافلة "التبريزى" تبطأ في الوصول فينفد صبر السلطان والتجار جميعا ويوشكون ان يسكوا بتلابيبه فيقتلوه بعد انكشاف احتياله . وحينئذ يأخذ زوجته - التي كانت تحبسه لذاته - ويغادر الصين فارا .

وهكذا يستحيل على "التبريزى" ان يغير الواقع المر من طريق الحلم . هذه مقولة مقترحة لتفسير غرض الفريد فرج في مسرحيته ، وليست نهائية ووحيدة ، لان المسرحية

(*) واضح ان معين بسيسو يسقط "مأساة جيفارا" على مأساة فلسطين السلية .
 (*) ارى ان الشبه بين بطلي مسرحية الفريد فرج ويطلي سرفانتس اقوى بكثير من الشبه بينهما وبين بطلي "السيد بونتيلا" وتابعه ماتى كما يذهب بعض الدارسين (انظر مقالة الدكتور لميس العمارى "برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث" . الموقف الادبي . عدد تشرين الثاني . دمشق ١٩٨١ . ص ٥٥ وما يتبعها) .

ثرية وخصبة بالمعاني ، ويمكن ان تؤول تأويلا آخر كما يبدو من خلال زخم حوارها الرشيق .
واذن فان هذه المسرحية ذات رسالة معينة يسعى مؤلفها الى تلقينها عن طريق الحدث
والحوار .

وفي " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل نجد انفسنا في قرية زراعية ينوء فلاحوها
تحت استغلال الاقطاعي السابق وتواطؤ رئيس الجمعية الفلاحية " الحاج ابو العطا " .

لقد صدر قانون اصلاح الزراعي ، ولكنه لم يستطع ان يؤمن حقوق الفلاحين وينصفهم
كما ينبغي . انه اعطى للفلاح " ارضا بورا وترك للآغا احسن اراضيه " (١) وزيادة على هذا ،
فان " الآغا " يستفيد من تلك الاراضي التي تخلو عنها بطرق ملتوية . فهو يشترى
" ابو العطا " الذي يحاول دوما ان يقنع الفلاحين بضرورة بيع محاصيلهم الزراعية الى " الآغا "
وبأسعار زهيدة ، ويضع العراقيين امام سير الاعمال في الحقول فيحول دون امتلاك سيارة نقل
للجمعية ويعطل الجرار الذي اشتراه الفلاحون بعرقهم ولما يدفعوا ثمنه مع الفوائد بعدد ،
لا لشيء الا ليؤجر جرار حليفه " الآغا " بأعلى الاسعار .

في مثل هذا الجو الموبوء يرتفع صوت الفلاح الواعي " حمدان " :

" - اريد ان انهم ، لماذا نبيع بضاعتنا بعشرة ويشترىها الناس في السوق
بخمسين ؟

- لماذا يكسده محصولنا ويتلف ، اذا اردنا بيعه بأنفسنا ، ويظير مثل النسسيم اذا
بعناه للآغا ؟

- لماذا لا يوجد في الجمعية سيارة لنقل المحصول ؟

- أين الجرار ؟ " (٢)

ويخالف " حمدان " القانون فيصم على الاستيلاء على ارض الآغا الخصبة ويرفض الاعتراف
بحقه فيها الا في حال واحدة ، وهي ان " يشتغل فيها " مثل سائر الفلاحين بفأسه وذراعيه ،

(١) بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر . ص ٢٨ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٢٦ - ٢٧ .

ويشتد الصراع بين الطرفين فيبلغ قمته :

"الآن : سأوقفك عند حدك • القوة معي •
حمدان : وفأسي التي اشتغل بها معي " (١).

هنا يتقدم الفلاح محمود كي يفصل بينهما بأن يعرض على المتفرجين حكاية ويطلب منهم ان يصدروا حكمهم بعد مشاهدتها ويغضوا النزاع •

وصفوة احداث هذه الحكاية الثانية ان السلطان العثماني في الآستانة عين واليا على احدى ولايات الشام ، وهو "كاظم باشا " ، فأرهب السكان وجبى الاموال الطائلة وبنى قصرا فخما ، ثم اشترى الولاية من السلطان وجعل الحكم وراثة في اولاده • ولم يقف به جشعموطغيانه عند هذا الحد ، بل طمع في الاستيلاء على بلاد الشام كلها وسحب البساط من تحت اقدام واليها الاكبر ، فجهز جيشا لتحقيق ذلك الهدف ، ولكنه هزم وقطع رأسه • وصدر قرار باباحة قصره وقتل نسله • وحينئذ اضطرت زوجته " نوزات خانم " ان تنجو بجلدها حاملما ما خف وزنه وغلا ثمنه • وفي غمرة البحث عن النجاة تركت طفلها الرضيع (طوران) متظاهرة بنسيانه ، فانتشلته الخادم الشجاع " هند " مضلة عساكر الوالي الاكبر الذين كانوا يجدون في التفتيش عنه ، وجابت به السهل والجبل في الحر والبرد حافية القدمين ، وضحت بخطيبتها من اجله فتزوجت رجلا معتوها كي توهم الباحثين عنه بأنه ابنها •

وبعداً اوار الحرب فيعفو الوالي الاكبر عن " نوزات خانم " لجمالها وينصب الفلاح الغريب الاطوار " آدم " قاضيا جزاء له على ايوائه — وهو مبتكر — ايام محنته ، حين كادت جيوش وزيره — الذي كان يترصد بدوره بالوالي الاكبر وكاظم باشا معا — وتظهر الخادم " هند " من جديد وهي تحمل " طوران " الذي رثته وسمته " حسنا " •

وحينئذ فقط تتذكر " نوزات خانم " ولدها وتطالب به متهمة الخادمة بسرقتهم ، فتعرض هذه القضية على " آدم " ، ثم تعرض عليه كذلك قضية حمدان والآن في الحكاية الاولى •

(١) بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر • ص ٣٥ •

امر "آدم" برسم دائرتين مفترضا ان احدهما هي الارض المتنازع عليها ، وطلب من حمدان والآغا ان يحمل كل منهما شعلة نارية ، كما طلب من الخادمة وسيدتها ان تضعا الطفل داخل الدائرة الاخرى ، ووعد ان يسلم الارض لمن يحرقها ، والطفل لمن تستطيع ان تشده اليها وتخرجه من الدائرة ، فيأبى حمدان ان يحرق الارض ، وتأبى هند أن تشد يد الطفل الغض ، ويصدر آدم حكمه : " قانون الفقراء لا يثبت امومة امرأة أهملت ولدها . ولا يملك ارضا لمن لا يشتغل فيها . الولد لهند والارض لحمدان . خذى ولدك يا هند . خذ ارضك يا حمدان " (١) ذلك هو الدرس الذي لقنه فرحان بلبل المتفجع او القارئ .

والملاحظ ان فرحان بلبل يتميز عن غيره من المسرحيين العرب بوضوح الرؤية . فهو يدرك جيدا ما يريد توصيله للجمهور ، ولهذا فانه يسير في خط مستقيم على غرار بريخت في مرحلته التعليمية خاصة ، وهذا خلافا للفريد فرج كما رأينا في مسرحيته "علي جناح التبريزي وتابعه قفة" ، وخلافا ليوسف العاني الذي أصبحت مقولاته لاتعشي العيون منذ كتب "المفتاح" .

في "المفتاح" نجد انفسنا امام زوجين حائرين - كما يبدو من اسميهما - فالزوجة "حيرة" تريد طفلا منذ اربعة عشر عاما ، والزوج "حيران" يمانع ويرفض بشدة ، لانه يخاف عليه من صروف الدهر ، خاصة في هذا العالم الذي لم يعد الانسان يستطيع أن يميز فيه بين الاسود والابيض ، ويريد له ضمانا يكفل له "العيش الرغيد منذ ان يفتح عينيه ويرى الدنيا حتى يصبح شيخا يتوكأ على عصاه" . (٢)

وما السبيل الى توفير هذا الضمان ؟ ان الطريق الذي يوصل الى هذا الضمان هو طريق "عكا" ومقابلة جدودنا هناك . ويذهب الزوجان الى عكا في صحبة "نوار" الذي رافقهما على مضض ، ويقابلان الجدود ويعرضان عليهم مشكلتهما التي تورقهما فيعطونهما كعكة لاتنفد على مر الزمن وثوبا لا يخلق ، ولكن الجدود يشترطون عليهما ان يحفظا

(١) بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر . ص ١٢٥ .

(٢) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٢٦ .

الكعكة والثوب في صندوق لايفتحانه الا بعد أن يمتلك مفتاحا له .

" والمفتاح عند الحداد
والحداد يريد فلوس
والفلوس عند العروس
والعروس بالحمام
والحمام يريد قنديل
والقنديل واكع بالبيير
والبيير يريد حبيل
والحبيل بقرون الثور
والثور يريد حشيش
والحشيش بالسستان
والبستان يريد مطر
والمطر عند الله" (١)

هكذا تقول الاغنية الشعبية التي لها نظائر في ارجاء الوطن العربي . ويستأنف الزوجان رحلتها الشاقة بحثا عن المفتاح مسترشدين بما ورد في الاغنية ، ولكل منهما يصابان بخيبة أمل المرة تلو المرة . فالحداد فقير يعيل عشرة افواه ، ولذا فهو لا يستطيع أن يصنع "المفتاح" دون مقابل ، والعروس ترفض أن تقابلهم لأنها في الحمام مشغولة بما هي فيه من ترف ونعيم ، فضلا عن كون الحمام في حلجة الى قنديل يخرج الفلوس من جيب العروس ، والبئر كريمة ومستعدة ان تعطيهم القنديل شريطة ان يتعبوا وأن يبحثوا بأنفسهم عن حبيل ، والرامي لا يستطيع أن يأخذ الحبيل من قرون ثوره الا اذا قدم له الحشيش ، والبستان قاحل مهجور تنعق فيه الغربان ، يحاول أن يمد جذوره خلال التربة كي يذوق طعم الماء دون جدوى .

ويلجأ الزوجان الى السماء فيضربان الى البارئ أن ينزل مطرا ، فيستجيب لدعائهما بعد لائي ، ويعودان اخيرا بالحشيش . ولكن المفتاح لا يزال بعيد المنال ، فحين ذهاب السى

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٢٣ .

الراعي وجدا الغزاة قد اكتسحوا ارضه كالجراد وأحالوها يابا ، ومع ذلك فهو يعطيهم الحبل الذي يخرجون به القنديل ، وتبقى العقبة الوحيدة هي العروس المشغولة بنفسها في قلعتها الحصينة ، وهي حامل لاتريد أن تقابل أحدا ، لأن " الأطباء منعوا كل صوت يثير أعصابها . منعوا كل غريب يصل اليها " (١) واذن فهل يطعمان في أن يصنع لهما الحداد المفتاح دون فلوس ؟

حين وصلوا الى الحداد وجدوه يعيش مشردا متخفيا عن الأنظار ، لا يستطيع أن يمارس مهنته الا في دامس الظلام . فقد تكالب عليه الدائنون فصودرت اداوات عمله وختم دكانه بالشمع الاحمر . وعلى الرغم من ذلك فان الحداد يتطوع لصنع المفتاح مجانا ، فيفرح الجميع ويغنون وتزغرد الزوجة . ولكنهم حين يفتحون الصندوق يجدونه خاويا !

وهنا يلقي يوسف العاني بالعبارة من الحدوتة على لسان " نوار " الذي رفض الرحلة منذ البدء : " مالا نأخذه بكذنا وتعينا ، يظل بلا قيمة ، بلا وجود ، ونظل نحن بلا قيمة ايظ ان لم نبحث عن الشيء الذي هو حقنا ، من الجز الذي يكمل حياتنا ، ويجعله مستقرة ومضيئة " (٢)

ويصاب " حيران " بخيبة امل قاتلة ويرفض ان يبدأ المحاولة من جديد عازما على السكون والاستسلام . الا ان نورا ساطعا ينبثق فجأة ويبعث الأمل في الجميع ، وهو اكتشاف حمل الزوجة التي كانت قد أحست بالطفل في بطنها عندما كانوا في البستان يبحثون عن الحشيش ، وفي غمرة فرحتها بهطول المطر نسيت أن تقول لهم .

ويتغير الموقف نرى الثلاثة (حيران ، وحيرة ، ونوار) يغيرون أسلوب مواجهتهم الحياة أو مواجهة الأوضاع ، فهبذون وسائل الوهم وينطلقون من الواقع راكضين الى الأمام : " اركضوا لتلحقوا بالذين غلبوكم ، لتحصلوا على المفتاح الحقيقي " . وهكذا يستحثه " نوار " . ويشاركهم في الركن كل من شارك في المسرحية ، حتى الطفل في رحم أمه يتحرك من خلال ركضها . كي لا يتأخر عن الجيل الذي سيأتي بعده " (٣) باعدا وصيفة العروس

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٧٥ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣٨٩ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٣٩١ .

التي تظل جامدة ممثلة البورجوازية المنطوية على نفسها تعيش حياة الترف ولا تأبه بما يدور حولها .

ان المفتاح الحقيقي الذي يقصده يوسف العاني هو مفتاح فلسطين السلبية ، ولكن
الدرس المستفاد من المسرحية يمكن أن يعم فيكون حصيلة للصراع بين الغنى والفقر ، وبين
التقدم والتقهقر ، وبين الشعوب المكافحة والاستعمار الرأسمالي . يؤنسنا الى كل ذلك
- اضافة الى الامثلة - تلميحات وتصريحات العاني خلال مسرحيته بألسنة شخصه (١)

٦- اذا كان المسرح البريختي يعمل بالحجة - مقابل المسرح الدرامي الذي
يعمل بالايحاء - فان المسرح الملحمي العربي هو الآخر يحترم هذه الطريقة ويلتزم بها
أغلب الأحيان . ولهذا نرى مسرحيين الملحميين لا يكتفون باتخاذ الحوار وسيلة من وسائل دفع
حركة الصراع الى القمة أو النهاية على نحو ما نجد في المسرح الأرسطي ، وانما يتخذونه
وسيلة للاقناع بفكر ما او اثار ادراك المتفرج واستفازته .

في " باب الفتوح " يقدم لنا محمود دياب لوحة تمثل اهالي " عكا " من سواد الشعب
الفقير ، وقد عادوا الى مدينتهم بعد أن حررها القائد صلاح الدين من الصليبيين ، فمنعهم
الجنود من دخولها وغلّقوا أبوابها في وجوههم ، في هذه اللوحة نرى الفتى " أسامة "
يبرز من بين الاهالي فيناقش الجنود نيابة عنهم ويحاول أن يقنعهم أن أولئك الذين
يعاملون معاملة الأغنام أولى بدخول المدينة من غيرهم ، وفي الوقت ذاته ينور أولئك الاهالي
ويبين لهم أنهم على حق اذا ثاروا .

" الجندي :	أفصح عما تريد .. وانما بكلام أفهمه ..
أسامة :	ان هؤلاء القوم .. هم أصحاب عكا ..
الاهالي :	هذا حق ..
أسامة :	أولادهم .. واخوتهم ، جاهدوا معكم ..
الاهالي :	هذا حق أيضا ..
أسامة :	وقد جاهدوا .. لكي يستردوا المدينة من أجلكم .

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٢٧ ، ٣٢٤ ، ٣٣٥ ، ٣٩٠ .

الاهالي : نعم من أجلنا . .
أسامة : كان لأبائهم حياة كاملة بها اغتصبت . . وما من واحد منهم الا
وله في ترابها أثر قديم من دمه . (١)

ويمضي على هذا النحوفي الدفاع عن الاهالي بالحجة فيفضح خطط التجار الكبار
والسادة الذين كانوا يسعون الى ابعاد أهل المدينة ريثما يتقاسمونهم مع القادة ولا يتركون
للفقراء ملجأ يقيهم حر الشمس . كل ذلك بدعوى فرض النظام في المدينة . (٢)

وفي مسرحية " الفرافير " يلاحظ أن يوسف ادريس دوما يستحث التفكير ويذكر
الجدل بين " السيد " و " الفرغور " ، فمن حين لآخر يطرح هذا الأخير سؤاله : " لماذا
أنت سيدى ؟ " أو يطرح بعض الاوضاع الاجتماعية للنقاش .

وفي " العشاق لا يفشلون " يقدم لنا فرحان بلبل عدة مواقف يلعب فيها الجدل
الدور الاول ويتم العمل فيها بالحجة (٣) ويكفي أن نشير الى موقف اقتناع العامل " سامر "
لزملائه بضرورة التدخل في شؤون المصنع والتحقيق مع ادارته في طريقة تصريف أموره :

" سامر : سألتهم : ألم يتعرض معملكم للقصف أيام الحرب ؟ قالوا نعم . ألم
يمت زملائكم تحت القصف ؟ أكان العدو يقصد غيركم وغير معاملكم ؟
ألم يمت اخوتكم واهلكم وجيرانكم في ميدان الحرب ؟ فكان جوابهم
دائما : نعم . نعم . ثم سألتهم : لماذا حدث هذا كله ؟
وعند ذاك اجابوني الجواب الرائع : لاننا نحن الذين نبني الوطن
ومن صفوفنا يخرج الجيش المقاتل . نحن القادرون على دحر العدو
وهنا أدركوا واجبهم في الحفاظ على حقهم وعلى معاملهم . . . " (٤)

(١) دياب ، محمود : باب الفتوح . ص ٨٢ .

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٨٥ .

(٣) انظر " العشاق لا يفشلون " لفرحان بلبل . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٧ .

ص ١٤ ، ١٧ ، ٥٧ ، ٩٩ ، ١٠٤ .

(٤) انظر المصدر نفسه . ص ٥٨ .

وبعد ، فهل يعني هذا ان المسرح الملحمي العربي يصدر عن العقل فقط ويهتم بالادراك دون الاحاسيس والانفعالات ؟ هذه مسألة تحتاج الى مزيد من الايضاح . ان نقادا في عهد بريخت قد أساءوا فهمه أحيانا فعدوه عدوا للعواطف مما جعله يرد عليه — ويفهمهم أنه ليس هناك تعارض بين العقل والعاطفة على النحو الذي يصورونه ^(١) . وقد انتقل ذلك المفهوم الخاطيء الذي كان مغرضا أحيانا الى بعض نقادنا الذين انطلقوا في تقويض نسق نظرية بريخت من هذه النقطة أو هذه الشجرة ، كما فعل الاستاذ علي عقله عرسان في كتابه " سياسة في المسرح " . ^(٢)

ان بريخت لم يكن يسعى الى اثاره التفكير فحسب ، ولم يكن همه محصورا في شجب العواطف ، بل كان يرفض عواطف معينة ، وهي العواطف غير المعقولة او غير المبررة التي لاتخضع للادراك . ^(٣)

والغرض من احتياط بريخت فيما يتعلق بالعاطفة يعود الى خوفه من اندماج المتفرج وعدم تمييزه بين العاطفة المشروعة والعاطفة غير المشروعة ، وهذا سوف يؤدي الى انطباعات او مواقف جائرة وزائفة .

فهل استطاع المسرح الملحمي العربي أن يقدم مواقف تشير مشاعر المتفرج دون عقله ؟ الحقيقة أننا نجد لدى مؤلفينا المسرحيين أمثلة من كلا النموذجين أو النوعين : المواقف التي يحرص فيها المؤلف على تقديمها بأسلوب يسمح بدراستها وعدم الانجراف — مع الانفعالات او العواطف التي يمكن أن تولدها لدى المشاهد ، والمواقف التي لا يؤبه فيها بذلك .

ففي " سهرة مع أبي خليل القباني " — على سبيل المثال — يضعنا سعد الله ونوس أمام موقف غضب الشيخ سعيد الغبرا " وحنقه على " القباني " الذي كان في نظره شيطانا في افساد الأخلاق بيدعته التي سماها " جوق التمثيل " أو " المسرح " ، ولكنه يهمل

-
- (١) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ٤١٢ .
 (٢) عرسان ، علي عقله : سياسة في المسرح . ص ٢٦٩ — ٢٨٨ .
 (٣) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ١٥٠ ، ٣٨٨ .

لهذا الموقف بما يمنع المتفرج من مجارة الشيخ " الغبرا " في ثورته تلك ، فيعرض زبائن في
مقهى دمشق يناقشون مظاهر التطور في المجتمع العربي السوري آنذاك ويعبر بعضهم عن
رضاهم ، بينما يعبر آخرون عن سخطهم وخوفهم من اقتباس الحضارة الغربية وتقليد هـا^(١)
أى أن " ونوس " ينبه المشاهد مسبقاً بأن الصراع سوف يكون بين طرف متزمت شديداً
المحافظة وطرف يؤمن بالتطور والتقدم . كما أنه يعرض علينا بعض أسباب استئثار " الغبرا "
وهي دواعي الحسد والمنافسة التي دفعت " أبا أحمد " صاحب " الكراكويز " الى تحذيره
من مغبة " المرشح " وخطره على العامة .

ان هذه الخليفة يرسمها لنا ونوس قبيل عرض موقف الشيخ " سعيد الغبرا " من " القباني " الذي يعكر صفوه .

.. الشيخ سعيد : وقد اشتدت الحاجة الى الحزم ، واخذ العامة بالجد والعزم ..
فالعادات الغربية في انتشار ، والبدع المنكرة تهب علينا من بلاد الكفار ، والناس كمن ضرب
الله على قلوبهم ، ما أن يحمل لهم واحد قليل الدين صرة او بدعة حتى يقبلوها ويقبلوا عليها ..
كما يجرى الآن مع ما يسمونه في الشام التشخيص والأجواق ، اقتبس ابن القباني عن الافرنج
ناسيا دينه ، فأغوى به الجهال ، وتهالك عليه الرجال ، والتشخيص بدعة حرام لم يعرفها
الاسلام ولا أجازها . (٢)

ومما يسهم في منع اندماج المشاهد في مثل هذه المواقف أسلوب السجع الذي أراد " ونوس " - كما يبدو - إضافة إلى محاكاة لغة عصر المسرحية - أن يشير السخرية ويحول دون تعاطف المتفرج .

وفي المسرحية ذاتها نجد موقفا آخر يؤكد ما نذهب اليه بشكل اكثر وضوحا ، وهو موقف موت الجارية " قوت القلوب " واثار ذلك على الخليفة هرون الرشيد . ان الخليفة ييـسـدى جزعا شديدا وحزنا عميقا على فقد جاريته ، ومع ذلك فانه لا يستطيع أن يؤثر في المشاهد ويجعله يشاطره ألمه مند مجا في الموقف ، لأن " ونوس " يظهر الخليفة في مظهر لا يليق بسـه

(١) ونوس ، سعد الله : سهرة مع أبي خليل القباني . ص ٥٠ وما يتبعها .

(٢) المصدر نفسه ص ٦٨.

اطلاقاً ، انه يجعله يبالغ في التأثير الى درجة السخف واهمال شؤن الدولة العظيمة وفقد رصانته وحكمته . انه يأمر باعلان الحداد العام في القصر وسائر أنحاء الدولة المترامية الأطراف ، ويعلن لوزيره - الذي كان يحاول أن يجعله ينصرف لأعباء الدولة - أن شؤن الدولة لم تعد تهمة ، ولو كان منها مالا يستحق التأجيل ، كتقاعس والي مصر عن ارسال الخراج الى بيت المال ، وارتكاب عامل البصرة للمظالم ، وازدحام باب الديوان بأصحاب الحاجات . وحين يلح عليه وزيره يحذره : " قل لمسرور أن يذبحهم جميعاً ، عامل مصر ، وعامل البصرة وأصحاب الحاجات ، وفوتهم جعفر الوزير ، فامض من قدامي واتركني لأحزاني " (١)

ولئن كان المشاهد يعرف مسبقاً أن الجارية لم تمت وإنما خدرت وأبعدت عن بغداد حسب تدبير زوجة الخليفة " زبيدة " ، فان ذلك ما كان ليغير من أمر علاقته بالموقف بتاتاً ، لأنه من المستبعد أن يندمج في الموقف ويقاسم الخليفة حزنه مادام " ونوس " قد رسمه على نحو ما رأينا . ذلك أن المشاهد سوف يظل يدرك أن الخليفة يتصرف خطأ وأنه يسيء الى ما عليه الواجب وأنه مهمل لشؤن رعيته التي ينبغي أن يكون في خدمتها .

ومن أمثلة النموذج الآخر من المواقف يمكن لنا الاشارة الى مسرحية " بيت الجنون " حيث يغرق توفيق فياض المتفرج في مواقف عاطفية وانفعالية الى أقصى حد ، ومنذ البداية حتى النهاية ، مما يجعل المسرحية قصيدة درامية حادة يصعب على المتفرج أن يفلت من أثرها الوجداني . لنستمع الى " سامي " مدرس الآداب والتاريخ في واحد من منولوجاته الباكية :

* ذلك الاله الصغير ؟ !

كم كنت أمني النفس بهزأ ..

أن أراه يعبت بأشيائي

بأشياء البيت كلها !

أن يملأ عالمي هديلاً عذبا ..

أن أراه على الشاطئ يجري ويمرح ..

وفي رماله الناعمة يخرس قدميه الصغيرتين ..

(١) ونوس ، سعد الله ؛ سهرة مع أبي خليل القباني ص ٣١ .

- ويبيد به الطفلتين ، يصنع منها بيوت أحلامه .
- أن أشاركه مرحة ولهوه ..
- أن آخذه الى صدرى ، وأحكي له الحكايا .
- قصص آلهات الاغريق والأميرات الجميلات .
- أن أغني له أجمل الألحان ..
- أغان للجمال والحب عذبة ..
- متناسيا في روعة السحر على بسمة ،
- كل مشاكل الحياة من حولي وجحيما ..
- وتلك اللعنة التي لاتمحي .. لبنى ! * (١)

ان " لبنى " هذه تتخذ حيناً صورة الأم الحانية في المسرحية ، وتتخذ حيناً آخر صورة الزوجة الخائنة التي تغتال الاطفال وتجهض الأجنة في الارحام ، وهي رمز لارض فلسطين ، بعد أن دنسها الصهاينة ، كما تؤكد " ريتا عوض " في دراستها العميقة للمسرحية (٢) والرمز المعقول الذى يمكن أن يتخذه الطفل الذى يبكيه " سامي " هنا هو الثورة على المغتصب وتطهير الأرض العربية من رجسه .

ان بكاء المدرس على الطفل وتسليمه بموته بهذا الأسلوب يشكل خطراً على المتفرج حين يندمج في الموقف — وهو مدمج حقاً — اذا نظرنا اليه بعدسات بريخت ، لانه سوف يجتث جذور التفاؤل عنده والتصميم على المقاومة . ومهما حاول المؤلف بعدئذ أن يمسد جسراً بين خشبة المسرح والمتفرجين — كما نجد في المسرحية فعلاً — فانه لن يوقظ الادراك من هجوعه .

وفي " مأساة جيفارا " لمعين هيسونرى بعض المواقف الدرامية التي يتعاطف معها المتفرج ، ولكن المؤلف كان يعرف كيف يحول دون انجرافه في تيارها أحياناً ، عن طريق تدخل الجوقة التي تنوره وتمتص انفعالاته كي تقطرها في صورة قرارات واعية .

-
- (١) فياض ، توفيق : بيت الجنون . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ٣ . بيروت — ١٩٧٩ . ص ٦٧-٦٨ .
- (٢) انظر مقالة ريتا عوض " بيت الجنون مسرحية فلسطينية رائدة " . ملحق المسرحية — ص ٩٦ .

ومما يؤنسنا الى هذا موقف سقوط " ماريانا " التي اعتدي عليها كاهن القريسة
فشرت حتى ثملت وأمسكت الكأس بيد والمنجل بأخرى وراحت تعترف وتتشنج وتحاكم الجميع.
ان الجوقة هنا تربط بين وضع المتفرج ووضع " ماريانا " التعيسة : " نحن جميعا
في الوحل " (١) ثم تواجهه محزنة اياه :

" من آمن فلينهض ...

مالكم وكأن مسامير تشدكم للأرض ...

(يرتفع صوت الجوقة أكثر)

صار الكرسي سريركم تابوتكم ..

فلينهض

من آمن فلينهض ...

من آمن فلينهض (٢)

٧- التغيير : اذا كان بريخت قد اهتم بالتغيير الى حد اعتباره لب مسرحه ،
فان جل المسرحيين الملحنيين في المشرق العربي قد ساروا على نهجه فرفضوا أن يكون
مسرحهم ساعيا الى " التطهير " على نحو ما نجد في المسرح الدرامي أو الأرستطي ، واتخذوا
التغيير هدفا لهم .

وقد سلك مسرحيون الملحمين اربع سبل لتحقيق التغيير :

السبيل الأولى هي شحن المتفرج بالايان الضروري لتغيير العالم ، وذلك عن
طريق الاقتناع والعمل بالحجة على نحو ما رأينا منذ قليل ، والأمثلة التي سبق لنا أن
اقتبسناها من قبل تصلح نموذجا يغنيينا عن اقتباس غيرها .

وهذا شيء بديه ، لأن الذي يعنى بتغيير العالم لا يجد أحسن من جعل المشاهد
يتخذ القرارات بدلا من التعرض للانفعالات التي يخبوا وأوارها بسرقة ، ولا تؤدي الى اكتر
من " التطهير " النفسي .

والحقيقة أن هناك مسرحيين ملحنيين لم يستطيعوا أن يدركوا هذا ويراعوه كما ينبغي ،

(١) بيسو ، معين : الأعمال المسرحية ، ص ٦٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٦٣ - ٦٤ .

فكان أثرهم على المشاهد لا يلبث أن يتلاشى . ومن هؤلاء تذكروا وليد اخلاصي في مسرحيته " الصراط " التي أراد أن يعالج فيها أزمة الفن بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة . ان "عبد ربه" الرجل الساذج تتاح له الفرصة فيصبح ممثلاً لامعاً ، ولكن عيبه الوحيد هو الصراحة - ان كانت الصراحة عيباً - فهو يرفض الزيف ويرفض أن يكون في خدمة الأغنياء الذين يريدون أن يستغلوا فنه لخدمة مصالحهم ، فيتمرد عليهم ويقف مع الفقراء ، ولكنهم يهددونه ويحملونه على الخضوع بأساليبهم الدنيئة فيضطر الى تحويل فنه الى اعلانات تلفزيونية عن البضائع .

ويعود "عبد ربه" الى المقاومة من جديد فينبذ التهرج ويقرر في أحد العروض المسرحية التجارية أن يخاطب الجمهور : " من آمن بالفقراء فليخرج من هذه القاعة خجلاً مني ، ومن آمن بالتجار فليصفق للمهرج مثلي . سحقا للفن على أيدي التجار والسامسة " (١) ثم يحزم أمتعته لمغادرة البلاد ، ولكنه يحجز في مكتب أمن الحدود فيمنع من الخروج ، كما يمنع من العودة ، ويظل يتحرك على " الصراط " .

ان المؤلف يقدم مسرحيته في اطار هزلي انتقادي يستدر الضحك أكثر مما يدعو الى اتخاذ القرار . وهذا يبدو لنا بوضوح من خلال اللقاءات الصحافية التي تعقد مع "عبد ربه" ، والتي يغمز فيها مظاهر اجتماعية أو أخلاقية أو تجارية لاتروته ، من مثل تصريحه : " أكره النساء اللواتي يستبدلن الأرحام بالحسابات المصرفية ، لذا فأنا لسم أتزوج . . . كما أن لي هواية في الاغتسال يوميا بحليب الجاموس حفاظا على بشرتي النقية تيمنا بالمثلثات الشهيرات ، ولكنني لم أجده بعد ذلك الحليب الصافي كي أغتسل فيه ، فهم يغسلونه عادة بالماء ، فهذا من النظافة يأسادة ، تجار ينظفون الجيوب وسامسة ينظفون العقول . . . " (٢)

وهذا الأسلوب نفسه يتبعه في أحاديثه مع نقاد المسرح ، كما يتبعه في لقاءاته التلفزيونية . أما في اعلاناته التلفزيونية فيتبع الأسلوب غير المباشر في النقد والسخرية على نحو تعرضه بالمدارس التجارية الخاصة :

(١) اخلاصي ، وليد : الصراط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٦ . ص ١٠٣ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٦٦ .

- الثلاثة : لاتخزن • لاتيأس • دع الخوف وابدأ الدراسة من جديد •
 عبد ربه : بفضل مدارس النزاهة الخاصة بدأت حياتي من جديد •
 الثلاثة : توجه فورا الى مدارس النزاهة الخاصة ، وستلقى العناية حتما
 كما نلقاها نحن •
 عبد ربه : هل أنت ضعيف في الرياضيات ؟
 الثلاثة : عليك بمدارس النزاهة الخاصة * (١) .

ويمكن ان نذكر الى جانب وليد اخلاصي يوسف ادريس في مسرحيته " الفرافير " • الا
 ان النزعة " التنفيسية " في هذه المسرحية ضعيفة اذا قورنت بمسرحية اخلاصي ، لأن هناك خطأ
 جد يا طاغيا ، وهو خط العلاقة بين الانسان والانسان في ضوء الانظمة السياسية والاقتصادية
 المختلفة •

وما يحسب في باب " التنفيس " في " الفرافير " تلك الانتقادات التي يوجهها " الفرفور " الى
 بعض المهن او المظاهر الاجتماعية على نحو تعريضه بمفتشي التكوين من خلال تعليق
 " الفرفور " على امتلاء جيوب " السيد " بقطع الخبز^(٢) او حملته على المثقفين والفنانين
 والمحامين والاطباء ولاعبي الكرة ، والمذيعين والمقاولين ، وغيرهم^(٣) . وحيانا يضطر ادريس
 الى اقتباس بعض النكت المعروفة من اجل اضحاك المشاهد ، كما فعل حين اراد ان يعبر عن
 ميل الناس عن عملهم فسأل المتفرجين بلسان " الفرفور " عما اذا كان واحد بينهم راضيا
 عن عمله ، وكانت النتيجة كالتالي :

- السيد : كذاب في اصل وشك • • فيه واحد هناك أهه رافع ايدهم الصبح •
 فرفور : اللي هناك ده • • انت رافع ايديك يا أخينا • • ماتقف كده خلينا
 نشوفك • • انت مبسوط من شغلك ؟
 المتفرج : قوى قوى • •
 فرفور : ويتشتغل ايه ؟
 المتفرج : بدور على شغل • •
 فرفور : جالك كلامي ! • • • (٤)

(١) اخلاصي ، وليد : الصراط • ص ٨٧
 (٢) ادريس ، يوسف : الفرافير • ص ٦٨ •
 (٣) المصدر نفسه • ص ٧٧ وما يتبعها •
 (٤) المصدر نفسه • ص ٨٣ •

وهناك ملاح " تنقيسية " حتى عند كاتب كالأستاذ الفريد فرج في " حلاق بغداد " حيث ينتقد " أبو الفضول " الأمور بطريقة تستهلك نقمة المشاهد ولا تحولها الى فعل . ويكفي أن نراجع طريقة عرضه لموضوع خطير كموضوع القضاء أو العدالة^(١)

أما السبيل الثانية التي سلكها كتابنا لتحقيق التغيير فقد كانت اختيار مواضيع واقعية ومادة حياتية يمكن السيطرة عليها وتطويرها ، كما كان يريد بريخت تماما^(٢) أن مواضيع المسرح الملحمي العربي في جملتها مأخوذة من محيط الوطن العربي وهمومه الاجتماعية والسياسية والمصرية ، ولا نكاد نجد بينها مواضيع تنجح الى التجريد أو الغيبة . وهذا يعني - فيما يعنيه - الأيحاء للمتفرج - عن وعي أو عن غير وعي - بإمكانية تغيير الظاهرة المعالجة ، خلافا لما نجده - على سبيل المثال - في المسرح اليوناني الذي يتناول صراع الإنسان مع القدر ، أو في مسرح " أبسن " الذي يتناول صراع الإنسان مع نزعاته الغريزية والبيولوجية ، وكذلك المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر ومسرح " شكسبير " .

أن " نواف أبو الهيجا " يقدم مستويين متناقضين في مسرحيته " نهار خليلسي " (٣) مستوى يصنع الثوار المناضلون داخل الأرض المحتلة حيث لا يترددون في الاستشهاد واحتمال الأرباب من أجل القضية الفلسطينية ، ومستوى آخر يصنع البورجوازيون السليبيون من العرب الذين يغرقون في الترف ومشكلات الحب والخيانة الزوجية وما الى ذلك . وفي " العشاق لا يفشلون " يقدم لنا فرحان بلبل عمالا يتغلبون على مشكلاتهم العائلية وظروفهم الاجتماعية المعقدة ويستطيعون أن يصارعوا ممثلي إدارة المعمل الذين يحاولون أن يماطلوهم ويحولوا دون نيلهم حقوقهم المشروعة فيصرعوهم . وفي " ليالي الحصاد " (٤) يطرح محمود دياب موضوع التقدم لدينا وما إذا كان يتحقق عن طريق الاستغلال أم عن طريق التعاون ، كما يبدو . وهكذا دواليك .

(١) فرج ، الفريد : حلاق بغداد . ص ١٠٦ .

(٢) انظر " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ٤١٦ .

(٣) أبو الهيجا ، نواف : نهار خليلسي . طبع جمعية المسرح العربي الفلسطيني . دمشق ١٩٧٠ .

(٤) دياب ، محمود : ليالي الحصاد . سلسلة " مسرحيات عربية " . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠ .

اما الوسيلة الثالثة لتحقيق التغيير فهي اظهار العالم — بكل سماته الاجتماعية — والانسانية — قابلا للتغيير . وقابلية التغيير يمكن ادراكها من خلال " تسييس " المسرح او " علمته " ، وتحديد اسباب الظواهر في العالم ، لا الاسباب الطوباوية المستعصية على التغيير ، ولكن الاسباب الموضوعية الاقتصادية والاجتماعية او السياسية التي يمكن للانسان ان يتحكم فيها . ومن هنا رأينا بريخت يرفض المسرح الذي يقوم على علم الجمال التقليدي ، ويدعو الى المسرح الذي يقوم على علم الاجتماع : " ان علماء الاجتماع هم وحدهم القادرون على الوقوف الى جانبنا " ^(١) وكذلك الامر بالنسبة لعلم الاقتصاد الذي كان اهتمام بريخت به فائقا . ويكي ان نذكر " جان دارك قديسة المسالخ " التي استطاع فيها بريخت ان يعالج الازمة الاقتصادية التي تعرضت لها المانيا في الثلاثينات من هذا القرن ، وينزع اللثام عن بشاعة النظام الرأسمالي المستفحل الذي يحو انسانية الانسان بشكل فظيع . وما كان ذلك يتسنى لبريخت لو لم يستعن بالاقتصاد السياسي ، وهذا ما تؤكد مساعدته " اليزابيث هاوتيمان " في يومياتها قبل بداية بريخت بكتابتها : " موضوعها سيكون صعود الرأسمالية . وقد جمعنا لهذه المسرحية مراجع علمية ، كما سألت شخصا عددا من الاخصائيين حتى في بورصات برلين وبرسلاو وفيينا . وفي النهاية بدأ بريخت بدراسة الاقتصاد " ^(٢)

اننا نجد صدى هذا المنهج البريختي لدى كثيرين من كتابنا المسرحيين الملحنيين الذين كانوا يحاولون ان يحددوا اسباب الظواهر على نحو ما حددتها بريخت في " جان دارك قديسة المسالخ " . وبدية أن هذا لا يعني أن تكون الظواهر والاسباب هي نفسها في مسرح بريخت وفي مسرحنا العربي الملحي .

في مسرحية " حفلة سمر من اجل " حزيران " يطرح سعد الله ونوس جرحنا النابض — نحن العرب — على بساط البحث والتشريح . لقد هزنا عام ١٩٦٧ ، واكتشفنا بشاعة الامبريالية المتمثلة في اسرائيل ، واشتدت حاجتنا الى رسم مزايا نتأمل فيها ونتساءل : " من نحن ؟ ولماذا ؟ " ^(٣) هذا التساؤل يظالنا منذ البداية من خلال لوحة سوداء تتدلى في

-
- (١) بريخت ، برتولد : " نظرية المسرح الملحي " . ص ٣٢ .
 (٢) حفار ، نبيل : مقدمة " جان دارك قديسة المسالخ " . ص ٩ .
 (٣) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل " حزيران " . ص ٥ .

في مقدمة خشبة المسرح • ويسعى ونوس الى الاجابة عنه في مسرحيته •

وتلك الاجابة يمكن استخلاصها في الاخير من مجمل الاسباب التي أدت الى الهزيمة •

أول هذه الأسباب — كما يوردها ونوس — بعد السلطة عن الشعب • فصورة
اهالي الاراضي المغتصبة تختلف عن الصورة التي يقدمها المخرج الذي يرمز الى السلطة^(١) •
وهذا يعني أن السلطة لم تكن تدرى من أمر المواطنين البسطاء ومن أمر الواقع الحقيقي
شيئا ذا بال ، وهو ما كان ينبغي أن يكون المنطلق الأول لآى خطوة • ويقدم لنا ونوس في
مواضع متفرقة من مسرحيته اشارات بليغة على مدى انعزال السلطة عن سواد الشعب • من
ذلك أن فلاحي القرية المحتلة كانوا منعزلين تماما وكأنهم غرباء لا مواطنين ، لم يروا أحدا ،
ولم ينبئهم أحد عما سوف يحدث ، ولم يلقيهم أحد ما يجب أن يفعلوه لحظة الخطر •
الوجه الوحيد الذي يعرفونه هو وجه رجل الدرك أو جابي الضرائب^(٢) ، وحتى المعلمين كانوا
لا يطبقون المكوث في القرية ، ففي كل سنة كان يزورها معلم جديد ، وعرفت معلمين كثيرين ،
منهم " عبد الحفيظ " و " محمد " و " ابراهيم " ولكنهم كانوا لا يحتلمون البقاء فيها
فيفرون^(٣) •

ثاني هذه الأسباب أن الذين فروا من القرية ولم يصمدوا ولم يخططوا أجسادهم
الى الأرض ، بل هجروا مساكنهم قبل أن تبدأ الحرب ، و " تركوا للعدو أراضي بلاناس^(٤) ،
ماكانوا ليفعلوا ذلك لو كانت الأرض ملكهم ، فكيف ينتظر من فلاح أن يدافع حتى الموت
من شيء ليس له ؟ ان الفارين من وجه الصهاينة لم يفرطوا فيما يملكونه ، لم يتركوا
أشياءهم البسيطة • لقد كانت " أم غزالة " تولول طوال الطريق أسفا على دجاجتها
الحاضن التي اضطرت أن تتركها ، بينما كان " محمد علي دبا " يحمل كل أشياءه ، بما في
ذلك وعاء الملح ، على حماره ، ثم سرعان ما أخذ يرمي في الطريق بعض الأشياء ،
لأن حماره لم يستطع مواصلة السير تحت حملة الثقيل ، ولكن " اقتلاع أسنانه أو يد يسه

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل • حزيران • ص ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ •

(٢) المصدر نفسه • ص ٩٦ •

(٣) المصدر نفسه • ص ١١٠ •

(٤) المصدر نفسه • ص ١٠٧ •

كان اسهل عليه من رمي مؤنثه في الطريق * (١) ان رجلا مثل هذا ما كان ليتخلى عن أرض يملكها ولو داسوا على جثته . وما يقال في أهل الريف يقال أيضا في أهل المدن الذين غادروا مدنها (٢)

ثالث هذه الأسباب غياب الديمقراطية . ان المخرج يصير على عرض مسرحية
* صغير الأرواح * المفتعلة البعيدة عن الواقع ، وحين يضيق بزيفها المتفرجون ويقرون
أن يصعدوا هم بأنفسهم الى خشبة كي يقولوا الحقيقة ، ينضم بقوة :

* المتفرج : كن منطقيا . نحن أيضا من حقنا أن نتكلم .
المخرج : أنا من ينقصه المنطق ! (عنيفا) كلا ليس من حقكم أن تتكلموا .
الخشبـة لنا ، ومقاعد الصالة لكم . تلك أبسط قواعد المنطق * (٣)

ويضطر المخرج الى الاستنجاد بالشرطة لالقاء القبض على صانعي * المؤامرة الزنيمة *
- مؤامرة الديمقراطية - من المتفرجين الذين صموا على الكلام ورفض الهزيمة .

وكل هذا القمع كان يمارس باسم المصلحة الوطنية : * من أجل المصلحة الوطنية
ارموا عقولكم * (٤) هكذا عبر أحد المتفرجين عما يريد المخرج أو السلطة بالآخرى .
والسلطة في المسرحية لم تكف بحرمان الشعب من ديمقراطية الكلمة فحسب ، بل حرمته
من ديمقراطية الفعل أيضا . لقد اندفعت جموع الشعب الى الشوارع حائرة ، غاضبة ،
عازمة على حمل السلاح ، فما كان من السلطة الا أن فرقها قائلة : * الحرب ليست من
شؤونكم * (٥)

رابع هذه الأسباب هو الاستخفاف بقوة الأعداء وحلفائهم الأبراليين . * ما هم الا
حفنة من المتآمرين * (٦) هكذا يصف * المخرج * الصهاينة .

خامس هذه الأسباب تشتت الصف العربي وضعفه . ان معلم الجغرافية يبذل كسل
ما في وسعه لتوعية طلابه وجعلهم يحبون خريطة الوطن العربي المترامي الأطراف ولكن

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من أجل . حزيان . ص ٧٩ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٠٧ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١٠٢ .

(٤) المصدر نفسه . ص ١١٧ .

(٥) المصدر نفسه . ص ١٣٦ .

(٦) المصدر نفسه . ص ١٣٨ .

أولئك الطلاب الخاملين كانوا يضحكون أو ينامون حين بدأت الخريطة تتمزق على — رأى منهم قطعة قطعة : فلسطين ، لواء الاسكندرون ، مرتفعات الجولان ، سيناء .. الخ .

وهكذا تصبح الخريطة غربالا .. تصبح جسدا مبتورا الأوصال ، فيرتجف المعلم المسكين وينتحب وهو يحذر طلابه الأغبياء : " احذروا ، فقد تتمزق يوما النقطة الصغيرة التي عليها تنامون ، وتأكلون ، وتمارسون علاقاتكم الصغيرة " (١)

يمكن لنا أن نسترسل في ذكر الأسباب التي أوردها سعد الله ونوس في طيات مسرحيته الجريئة . كما يمكن لنا أن نناقشه قليلا في بعض هذه الأسباب وقيمتها ، وخاصة غمزة لمقاتلينا وقد رتهم على الصمود (٢) ولكن كل هذا ليس من موضوع بحثنا في شئ .

الذي يهمنا هو أن سعد الله ونوس أراد أن يبحث عن الأسباب الموضوعية التي أفرزت هزيمتنا عام ١٩٦٧ ، فاهتدى الى أسباب معينة يمكن لنا أن نزيلها بشئ من التدبير والحنن . أى أن تلك الأسباب ليست مستعصية على إرادتنا ، وبالتالي فإن الهزيمة ليست قضا ، وقدرا لا سبيل الى الإفلات منها . وتعبير آخر : فإن المتفرج يخرج من المسرح — بعد مشاهدة هذه المسرحية — وهو مقتنع بإمكانية تغيير ظروفنا التي أدت الى الهزيمة وبضرورة ذلك التغيير .

وفي " الانتخابات " لسالم النحاس نقابل بعض الشباب المثقفين المؤمنين بضرورة التغيير يواجهون عراقيل ويحرمون من أبسط حقوق المواطن وهو الانتخاب . لقد استلم رئيس بلدية " الكرك " منصبه منذ اثنين وخمسين عاما ولما يتغير . انه أمسى شجرة شائخة تثيسر الرعب والشفقة ، ولكنه ما يزال يتشبث بمنصبه ، ويساعده على ذلك أعداء التطور الذين يصرون على فوزه في الانتخابات المزمع إجراؤها : " ومن سواء سيظفر بالفوز . قائمة الشباب .. هم .. هذه بدعة . وكل بدعة ضلالة . وكل ضلالة في النار .. ومن ينتهي أمره الى النار في الآخرة .. فلم يوفق في دنياه حتى لو نجح الى حين " (٣) هذا هو منطق أنصاره من أمثال " أبي ابراهيم " المختار .

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من أجل هـ حزيران . ص ١٢٥ .

(٢) انظر ص ١٣٦ وما يتبعها من " حفلة سمر من أجل هـ حزيران " .

(٣) النحاس ، سالم : الانتخابات . ص ١٦ .

وفق هذا المنطلق يحول " أبو ابراهيم " دون مشاركة الشباب في الانتخابات مختلفا
الأعداء الواهية التي يده بها " القانون " الجائر الذي وضع لخدمة مصالح رئيس المجلس
البلدى وأعوانه من التجار والملاكين ، ويسعى الى شرائهم واتخاذهم أبواقا دعائية (١) .
الا أن الشباب ، وعلى رأسهم " عباد المدرس " ، يرفضون ويزدادون صلابة وتفاؤلا . ان
مصيرهم السقوط في الحياة والتاريخ ومسيرة المجتمع " (٢) ذلك ما يؤكده " عباد " الذي كان
الانتخاب بالنسبة اليه مشكلة هامة على محيط المشكلات الكبرى التي يتخبط فيها
الشعب ، كالغفر ، والجهل ، والتخلف ، والمرض ، وغلاء المعيشة ، واستعباد المرأة ،
والعشائرية ، والرشوة ، وما الى ذلك .

ويحاول عباد ورفيقته سلمى أن ينتهزا فرصة الانتخابات فيحرزان الشعب ويطالبان
بالغاء القانون الجائر الذي يحرم غالبية الشعب من قول كلمته فيقومان عريضة باسم الشعب
مناشدين فيها السلطات أن تعدل القانون المذكور ، ثم يشرعان في أخذ توقيعات المواطنين
من المتفرجين . وهنا تتدخل الشرطة فتعزق العريضة وتمارس القمع والارهاب ، وتزج فسي
السجن بمن تتهمهم باستغلال طيبة الشعب واثارة الفوضى والقلق (٣)

في هذه المسرحية أيضا نرى " سالم النحاس " لا يكفي بتقديم الظواهر وكأنها
منزلة من السماء ، بل يسلط أضواءه الساطعة على صانعيها . فالمسئول من جهل الشعب
ومرضه وفقره واهدار كرامته هو النظام السياسي المتحالف مع البورجوازية . وهذا يعني أن
هناك طرقا واضحة للتغيير .

ويوسف العاني في " المفتاح " يضع يده على سر المأساة حين يحذرنا من الاعتماد

(*) مثل قانون البلديات رقم ٢٩ الذي صدر سنة ١٩٥٥ والذي يحرم المرأة من حقها
الانتخابي كما يحرم قطاعا واسعا من المواطنين . ويتمسك رئيس المجلس البلدى
وأعوانه بنص هذا القانون بدعوى أنه صدر " مهورا بالموافقة الجماعية لممثلي الشعب
في البرلمان " . وهو الجهة الوحيدة " . مع الدولة " . القادرة على تغييره
(المسرحية ص ٣٥) .

(١) النحاس ، سالم : الانتخابات ص ١٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ٤٨ وما بعدها .

على الوهم الذي لاطائل من ورائه ، ويعلمنا أن " مفتاح " التغيير يمكن أن نصنعه بأيدينا .

أما فرحان بلبل فإنه لا يكتفي بتقديم العالم قابلاً للتغيير ، بل نراه يقدم طرقاً عملية للتغيير في مسرحه . أن المتفرج يشاهد " سامرا " و " غمرة " وزملاءهما وهنَّ يناضلون ضد مدير العمل وأنصاره الفاسدين ، ويقطفون ثمار نضالهم في نهاية مسرحيته " العشاق لا يفشلون " محرضين المشاهدین على النحو التالي :

" غمرة " : الشرط الأساسي الذي نشترطه عليكم هو :
 سامر : أن تذكروا جيداً ما تسمعون .
 غمرة : وأن تساهموا في تغيير ما ترون من فساد في مسرحية المجتمع العظيمة الكبيرة " (١) .

وهذا ما يقال أيضاً في مسرحية فرحان بلبل " القرى تصعد الى القمر " حيث يفوز الفلاحون بأرض المالك ، وتفوز الخادم بالطفل المتنازع عليه ويتم تحقيق التغيير .

ومما ينبغي أن نشير إليه أن مسرحنا الملحمي لايهتم أحياناً باظهار العالم قابلاً للتغيير ، بل على العكس من ذلك يصوره متحجراً يستحيل التأثير فيه على نحو ما نرى في المأساة الاغريقية . أن يوسف ادريس في مسرحيته " الغرافير " يجرب كل الانظمة السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية التي يمكن أن تحل معضلة العلاقة بين الانسان والانسان وتحقق المساواة بينهما ، ولكنه يخفق في ايجاد ما يصبو اليه ويعلن افلاس كل الانظمة وقصورها ، بل يذهب الى أبعد من ذلك فيحيل المشكلة طبيعية تخضع لسنة الكون التي لا مجال لتغييرها . ففي نهاية المسرحية يستسلم " الفرغور " لقدره في الآخرة فلا يجد مناصاً مسن الخضوع لسنة الكون التي رسمها ادريس ، ويأخذ في اللف والدوران بسرعة فائقة حول " السيد " بعد أن يمسي هذا " بروتونا " ويمسي هو " الكترونا " متحرراً الى الأبد مستنجداً بالناس الذين لا يستطيعون — طبعاً — أن يغيروا قوانين الطبيعة : " الحقوا أخوكم .. أنا صوتي ابتدى يتحاش .. شوفوا لنا حل .. حل ياناس .. حل ياهوه لا فضل كده .. لازم فيه حل .. لابد فيه حل .. النجدة .. أخوكم خلاص فرفر " .

(١) بلبل ، فرحان : العشاق لا يفشلون . ص ١١٢ .

(٢) ادريس ، يوسف : الغرافير . ص ٢٠٠ .

وفي مسرحية " لكع بن لكع " يقدم " اميل حبيبي " موقفا من هذا النمط الذي رأيناه عند يوسف ادريس . انه يقدم لنا لوحة في العالم الآخر ، يجسد لنا من خلالها الصراع العربي الصهيوني وكأن معطياته ومستوياته وخلفياته تظل هي هي سرمدية لاسبيل السي تغييرها .

نجد العرب في هذه اللوحة القاتمة — التي سماها اميل حبيبي " مأدبة شواء " — يتنافرون فيما بينهم ويتناوشون كما كانوا في الأرض ، ويؤرقون أهل الآخرة ويزعجونهم : " مشاغبون ! حتى في الحشر تعكرون صفو الموت ! " (١) ونجد اسرائيل تنبش القبور وتنقب عن آثارها — المرسومة وتنسب كل شيء الى أجدادها : من الجمال والرفاه حتى الأهرام ، بل انه — تدعي كل الحضارات والأنبياء ، حتى ابراهيم عليه السلام فهو وجد لاسرائيل وحدها .

وكما في الأرض نجد اسرائيل تحمل السفود وتشوى لحم العرب في الآخرة ، واذا كانت أمريكا تتبنى اسرائيل في الأرض وتقف الى جانبها دوما ، فان الجارية " أورو " — التي تتمتع بنفوذ كبير في الآخرة — تسخر من العرب وتناصر " قلب الأسد " (٢) ممثل اسرائيل .

وما يبعث المرارة في النفس أن العرب لا يجدون آذانا صاغية تنصفهم في العالم الآخر سوى أذن " أورو " المنحازة التي تجرد العرب من ثيابهم وتوافق على تسليح اسرائيل باسم الدفاع عن النفس :

" الجارية : معارك ؟ في الدار الآخرة ؟ وحوش !

قلب الأسد : أقضي بيننا ، يا حلو !

الجارية : سلموا سلاحكم الأبيض أولا .

ثم أقضي بينكم .

اخلع ! اخلع ! اخلع !

أبو شارب : نخلع ؟

الجارية : سراويلكم !

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع ، ص ١٠٠ .

(٢) هذا اللقب ذكرنا طبعاً بالحروب الصليبية و " ريتشارد قلب الأسد " . وربما كان المؤلف يرمز بهذا الى استمرار الحقد الصليبي على العرب في صورة اسرائيل .

اخلع ! اخلع ! * (١)

"الجارية : ما هذا يا حلو ؟

قلب الأسد : سفود .

الجارية : سلاح ؟

قلب الأسد : ولكنه يختلف عن السراويل بأنه غير عدواني . أدافع به عن نفسي .

الجارية : دفاعي ، يا حلو ؟

قلب الأسد : أشوى به لحما وأقتات به ،

ولنا فيه ، أنت وأنا ، مآرب أخرى * (٢)

هكذا يقدم لنا اميل حبيبي ظاهرة الصراع العربي الاسرائيلي ، فيوحي للمتفحرج باستحالة تغيير المعادلة حتى في الآخرة .

ان هذه واحدة من اللوحات القائمة التي يقدمها لنا اميل حبيبي في " لكع بن لكع " ، وهي تعبر عن مدى تشاؤمه على اثر نكسة ١٩٦٧ . واذا كانت ظاهرة التشاؤم المرقـد لونت اعمال كتابنا وشعرنا بعد تلك النكسة فان اميل حبيبي يبـالغ في تشاؤمه اكثر من غيره ، فيجعلنا مهزومين مهانين مذلين حتى في الآخرة . وهذا النوع من التشاؤم اثبتت حـرب اكتوبر ١٩٧٣ - وسوف تثبت حروب أخرى - أنه ليس في محله أبدا ، واننا نستطيع - بشئ من الاتحاد والعزم - أن ننزع حقوقنا في الدنيا قبل الآخرة .

أما السبيل الزابغة التي سلكها كتابنا المسرحيون الملحميون بغية التغيير فهي ابراز العالم المراد تغييره مغربا ، أي غير مألوف ، مما يدعو الى التفكير في اصلاحه وجعله طبيعيا . وتجنبنا للتكرار فاننا نرجى اقتباس بعض نماذج التخریب الى وقت آخر نكون فيـه مضطرين الى ذلك . (٣)

٨ - التسلية : بما أن بريخت يحاول أن يعلم من " المسرح " ان صح التعبير ،

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ٩٦ - ٩٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٩٨ .

(٣) انظر ص ١٥٩ من هذا البحث .

ويسلط ضوء الادراك حتى على العواطف والانفعالات ، فانه يخشى أن يقتل المتعة فـي عروضة ويحيلها الى شئ من قبيل المحاضرة أو الدرس الجامد ، ولهذا نراه يسعى الى كبر حدة الجفاف الذي يمكن أن يشوب المسرح الملحمي باللجوء الى أنواع من " التوابل المسلية أهمها الجدل ، وطرافة " الحدوتة " ، والتغريب (*) .

وبهذا يستطيع أن يوجد المسرح المفيد المسلي في آن واحد . أما طرق التسلية في المسرح الكلاسيكي فلان بريخت يرفضها ، ويؤكد أن لكل عصر طريقة تسليته في المسرح تختلف عن العصور الأخرى (١) .

والحقيقة أن بريخت لم يفشل فيما كان يهدف اليه . ويكفي أن نذكر " دائرة الطباشير القوقازية " و " حياة غاليليه " و " الانسان الطيب في ستشوان " و " السيد بونتيسلا وتابعه ماتى " .

ومن الصعب أن نقول ان المسرح العربي الملحمي تأثر ببريخت فقط في هذا المجال ، لأن كل كاتب يمتلك وسائله الخاصة لامتناع المتفرج ، قد تكون أصيلة وقد تكون مقتبسة من التراث المسرحي الانساني .

الا ان هذا لا ينفي أثر بريخت في مسرحنا العربي من حيث اصطناع بعض وسائله " المتعة " التي نحصرها في الثلاث الآتفة الذكر ، أي الجدل ، والحدوتة ، والتغريب .

أما بالنسبة للجدل فقد سبق لنا أن رأينا نماذج من العمل بالحجة في المسرح الملحمي العربي ، وهي صالحة لأن تتخذ أمثلة على ما نريد . ولا بأس أن نضيف اليها مثالا آخر جيدا من مسرحية " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل . وهو مشـال المحاكمات ، المسلية والمهادفة في الوقت ذاته ، التي يجريها " آدم " (٢) أن تسخير الحسوار

(*) هذا لا يعني أن التغريب يؤدى وظيفة المسلي فحسب ، بل هناك وظائف أخرى رأينا بعضها من قبل ، كما سنرى غيرها في الوقت المناسب .

(١) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ٢٧٦ وما يتبعها .

(٢) يرجع الى " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل . ص ٨٥ وما يتبعها .

للاقتناع بتلك الطريقة يحول المعرفة نفسها الى فن كما يؤكد بريخت (١)

والملاحظ أن ذلك النوع من الجدل المبسط الذي يختلف عما نجده في مسرح "برنارد شو" أو "محاورات" أفلاطون ، يحقق المتعة للجمهور من سواد الناس ، ولا يقتصر على اقناع الطبقة المثقفة وحدها .

ولعله من البديهي أن يكون الجدل العقلي مصدرا للمتعة والضحك ، مادام القلب عدوا للضحك كما ذهب " هنري برجسون " (٢) .

وأما بالنسبة للحكاية فإن المسرحيين الملحنيين العرب لم يهتموا بها تحت تأثير البحث عن الذات ، التي كان الاتجاه الى التراث الشعبي من أبرز وجوهها ، فحسب ، ولكنهم اهتموا بها أيضا بصفقتها مصدرا ثريا من مصادر التسلية . وإذا كان بريخت قد استقى بعض حكايات مسرحه من الفولكلور الانساني ، كالفولكلور الصيني والفنلندي ، فإن المسرحيين العرب كانوا في غنى عن استقاء حكاياتهم من مصادر أجنبية — ما عدا قلة من الكتاب من أمثال فرحان بلبل في " القرى تصعد الى القمر " — ووجدوا بغيتهم في التراث العربي ، وخاصة كتاب " ألف ليلة وليلة " الذي أحبه المسرحيون العرب بعد الاهتمام الواسع الذي لاقاه لدى المستشرقين . لقد سئل سعد الله ونوس — على سبيل المثال — عن أحسن كتاب يريد أن يقرأه في عزلة تستغرق ستة أشهر ، فاختر " ألف ليلة وليلة " (٣) ومن حلالهم أن ينهلوا ويعبوا من هذا الكتاب سعد الله ونوس في " مغامرة رأس المملوك جابر " (*) و " الملك هو الملك " ، والفريد فرج في " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " و " حلاق بغداد " .

واتجه كتاب آخرون الى التراث الشفوي أو المسجل على نحو ما فعل يوسف العاني في " المفتاح " وصلاح عبد الصبور في " ليلى والمجنون " ووليد اخلاصي في " مقام ابراهيم وصفية " .

- (١) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ١١٤ .
- (٢) يرجع الى كتابه " الضحك " (بحث في دلالة المضحك) . ترجمة د . سامي الدروسي ود . عبد الله عبد الدايم . دار البقعة العربية للتأليف والترجمة والنشر . دمشق ١٩٦٤ . ص ٨ .
- (٣) عن " المعرفة " السورية . استفتاء أدبي بعشرة أسئلة . العدد ٤٢ . آب ١٩٦٥ . ص ٨٧ .
- (*) ان سعد الله ونوس كان يهدف ، فيما كان يهدف اليه في " مغامرة رأس المملوك جابر " ، الى تحقيق التسلية أو " الفرجة " كما يعترف هو نفسه . (انظر ص ٤٥ من مسرحيته هذه) .

أما بالنسبة للتغريب فإن المسرح البريختي ، كما هو معلوم ، اتخذ من الوسائل المسلية - إضافة الى وظائفه الأخرى ، وقد أعرب بريخت عن أمله في أن يحقق " التمتع بالفن على أساس التغريب " (١).

وهذا ما نجده في أعمال كثير من كتابنا المسرحيين الملحمين ، ويتجلى في جميع العناصر المسرحية تقريبا . ففي عنصر الشخصية نجد " آدم " في " القرى تصعد الى القمر " ، و " هبله " في " مقام ابراهيم وصفية " ، و " التبريزي " وصاحبه في " علي جناح التبريزي " وتابعه قفة " و " أبا الفضول " في " حلاق بغداد " و " الشيخ " في " لكع بن لكع " و " الفرغور " في " الغرافير " ، و " عبيدو " في " الصراط " . . . الخ .

وفي عنصر الحدث نجد أغلب التصرفات والأفعال التي تصدر عن مثل هذه الشخصيات ، ويمكن أيضا أن تصدر عن شخصيات من نوع آخر على نحو ما نجد في الأحداث الغريبة المنافية للمنطق الوضعي في مسرحية " المفتاح " ليوسف العاني . وفي التمثيل نجد الميل الى التشخيص بدلا من التقمص . ولعل أفضل نموذج يتخذ هنا هو محمود دياب في " باب الفتوح " و " ليالي الحصاد " خاصة . هذا إضافة الى اصطناع الاقنعة كما فعل صلاح عبد الصبور في " الاميرة تنتظر " (٢) ، والى عنصر الحوار المغرب كما نجد في " الغرافير " و " حلاق بغداد " خاصة .

ومهما يكن من أمر ، فإن طبيعة المضحك عند بريخت تقوم على نقد القيم البورجوازية والرأسمالية والسخرية منها بغية تغييرها بقيم أخرى معينة ، وهي القيم الماركسية^(*) . ولهذا تختلف طبيعة المضحك لديه عن طبيعة المضحك لدى المسرحيين العبثيين الذين يسخررون من العالم ونظمه ولا يقترحون عالما بدلا او قيما أخرى ، ومن هنا فإن التغريب عند هم يكون من اجل العدم ليس الا .

(١) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ١٥٦ .

(٢) انظر ديوان صلاح عبد الصبور . الجزء الأول . ص ٤٠٥ .

(*) تحضرنا الآن سخرية بريخت من " بونتيلا " الاقطاعي ، وسخرية " أزديك " من مبدأ احترام الملكية ، وسخريته من " الآلهة " الذين لا يؤمنون بالحقيقة الواقعية التي تفرض نفسها في " الانسان الطبيب في ستشوان " ، وسخريته من الفلاسفة المثاليين البورجوازيين في " توراندوت " .

وطبيعة المضحك في المسرح الملحمي العربي غالبا ما تكون بريختية . "فـآدم" فرحان بلبل يضحك من القيم المألوفة الآلية في المجتمعات التي تقوم على الملكية الفردية ويضحكنا معه ، وهو في ضحكه واضحاكه يعمل على تغيير المفاهيم السائدة . و "أبو الفضول" ألفريد فرج يتصادم مع المجتمع وقيمه الجامدة فيحاول - هو الرجل الفقير الضعيف - أن يغير تلك القيم الجائرة ويحقق العدالة . وان كانت تلك العدالة هلامية وغير محددة فانها تتخذ ملامحها الواقعية مع "التبريزي" وتابعه "قفة" . فالتبريزي يسخر من القيسم البورجوازية والارستوقراطية الطالسة المتحجرة ويسمى الى تحقيق عدالة واضحة المعالم بتصرفاته ومواقفه من الفقراء والمحرومين ، أى أنه يعرف جيدا حدود العالم الذى يريد أن يقيمه على أنقاض العالم الذى يضحك منه ويهدمه .

وهذا ما لا يتحقق لدى بعض الكتاب الآخرين من أمثال يوسف ادريس الذى يكتفى بمجرد الضحك ولا يقترح نظاما بديلا للنظمة التي اتخذها مادة للسخرية في مسرحيته "الغرافير" .

١- ان هذا يقودنا الى طرح سؤال يتعلق بالتغريب وموثراته في المسرح الملحمي العربي : اذا كان التغريب موظفا في مسرح بريخت بحيث يشكل اساسا عضويًا من الرؤية الجدلية وموقفا من الحياة الرأسمالية أو البورجوازية التي يطمح الى تغييرها بالسخرية منها - كما رأينا منذ قليل - او باظهارها غير طبيعية ، فهل راعى كتاب المسرحيون ذلك التوظيف أم أن التغريب عندهم كان منفصلا عن التطور الجدلي والموقف من العالم ؟

في نقد يرى هناك نوعان رئيسيان من التغريب في المسرح الملحمي العربي : نوع مبرر وموظف ، وهو هنا يعد معيارا من المعايير التي نقيم بها مدى استيعاب مسرحيينا لنظرية بريخت وموثر لسبرهمدى عمق التأثير به ، ونوع آخر يمكن أن نلتمس له تبريرات واهية لا تكاد تتجاوز التخفيف من حدة الجدلية في الجوال الدرامي ، كما يمكن الا نجد له أى تبرير سوى اتخاذه غرضا في حد ذاته . وهو في هذه الحال دليل على رغبة الكاتب المسرحي في التقليد الفج ومجاراته الملحميين الحقيقيين على سبيل التظاهر بمواكبة تطور المسرح العالمي .

ونستطيع أن نجد أمثلة عديدة من النوع الأول . ان سعد الله ونوس في " ساهرة مع أبي خليل القباني " حين يغرب الشخصيات أو الأحداث إنما يهدف دوما إلى اشعار المتفرج بتشوه عالم منخلق تصنعه الظروف السياسية المضطربة ، ويصنعه الماضي المتحكم في الحاضر ، ونعني عالم " سعيد الغبرا " الذي يوازيه ويتصل به عالم " هرون الرشيد " . ولهذا فان سعد الله ونوس لا يني عن تغريب مناظر توالي الولاة على الشام في سرعة فائقة والمبالغة في اظهار مناهضة الشيخ " الغبرا " لفن المسرح الذي حسبه بدعة لا يحسن السكوت عليها ، بل تقتضي منه أن يسافر من أجلها إلى " الآستانة " ساعيا للقضاء عليها واجتثاث مرضها قبل أن يستفحل ، وفي اظهار " هرون الرشيد " في ثوب كاريكاتيري ، كما رأينا من قبل . وفي الوقت نفسه نجد يدي تعاطفه مع العالم الذي يريد أن يقيمه على أنقراض عالم " الغبرا " و " هرون الرشيد " ، وهو عالم " القباني " وما يرمز اليه من تطور وتقدم وتحرر اجتماعي وفكري . وهذا العالم الأخير هو الذي يجعله ونوس ينتصر في الأخير على الرغم مما واجهه من عنت ، وذلك بانتقال " القباني " إلى مصر ومواصلة نشاطه هنالك حيث نمت تجربته و " استمرت ما ينوف عن الثلاثة عشر عاما " (١)

وفي " ثورة الزنج " نجد معين بسيسو يوظف موارث التغريب لادانة أعداء الثورات منذ تاريخ انتفاضة الزنج عهد المعتمد بأمر الله في القرن الثالث للهجرة حتى العصر الحديث الذي تنتقل إليه " وطفاء " حاملة بذرة الثورة على الظلم والاستعباد والاستغلال . وتغريبه لأولئك الأوغاد لا يشمل تصرفاتهم وصورهم وملابسهم فحسب ، بل يشمل حتى أسماءهم : " الرجل التيكز " و " الرجل الغسالة " ، و " الرجل صندوق الدنيا " .

وفي " لكع بن لكع " أيضا يسخر اميل حبيبي من بعض القادة العرب المستسلمين فيظهرهم في صورة حمار مغربا اياهم (٢) أو يظهرهم في صورة شيخ يصاد رأاه الشعب باسم الدستور ، يضع " طرطورا " على رأسه ويركب عربة صغيرة يجرها المتملقون الأغبياء والمدعنون المهرجون :

(١) ونوس ، سعد الله : ساهرة مع أبي خليل القباني . ص ١٢٤ .

(٢) انظر " لكع بن لكع " لامليل حبيبي . ص ٦١ .

* أصوات : أنت عيوننا ..

يا عيوننا ..

يا عيين .. يا عيين ..

لا طرطور غير هذا الطرطور

طراطينا نواطينا ..

أحدهم : يحيى الطرطور ..

الجميع : يحيى الطرطور !

الشيخ : الناطور . قولوا الناطور

إذا أردتم تكريمي فنادوني

بالناطور

نحن عيلة واحدة ، يا أولادى ..

وأنا ناطورها ..

أما الطرطور فوظيفة ..

بحسب الدستور . كله بحسب الدستور * (١)

وفي مشهد " السند باد والدغفل " نرى شيخا قميئا غريب السحنة له أطراف أشبه ما تكون
" بأرجل العنكبوت الدغفل " ، ونرى " السند باد " منهكا تحت شجرة مثمرة يعاني من الجوع
ولا يقوى على نيل الثمار . وحين يلمحه " الدغفل " يتظاهر بمساعدته على بلوغ الثمار ،
ويعرض عليه أن يحيى ظهره كي يركبه ويقطفها . إلا أن " الدغفل " يشد على عنقه بساقيه
ويرغمه على الانتصاب دون أن يطعمه ، لأن الثمار أضحت جواهر وأمجادا ينتفع بها القسزم
وحده ، وعندما يثن " السند باد " ويطلب كسرة خبز يسد بها ريقه يجيبه " الدغفل "
متباهيا :

" يكسر رقبتك !

أنا ربكم كسرى ..

ألم يكفك أنني أقت ظهرك

وأعدت أمجادك

(١) حبيبي ، أميل : لكع بن لكع . ص ١١٨ .

وأنشأت لك الجامعة العربية ؟ (١) .

وهكذا نرى " اميل حبيبي " يتخذ التخريب وسيلة لادانة البورجوازية العربية الانثانية والسخرية من ادعاءاتها ، وفضح استغلالها للشعوب العربية الكادحة التي جعلت من بؤسها سلما الى الثراء والمجد الزعوم .

وفي " الخرابة " يقدم لنا يوسف العاني شخصية " المحامية " مغربة ، فهي تدخل المسرح تحمل مسدسين ، وكأن طائفة حرية قد لفظتها على المسرح بواسطة مظلة ، وهي ترتدي ملابس رعاة البقر في أمريكا وتضع على صدرها رسم تمثال الحرية ، وعلى ظهرها رسوم جماجم وعظام بشرية ، وتمسك بأطراف خيوط تشد ثلاثة أشخاص مختلفي الألوان ، يتحركون كالدمى حسب رغبتها (٢) .

ان التخريب هنا مسخر للتعبير عن سخط يوسف العاني على أمريكا التي تمسارس العنف وترتكب أبشع الجرائم متظاهرة بمناصرة الحرية والديمقراطية وما الى ذلك من الألفاظ التي تفرغها من معانيها الجميلة ، وتعامل الانسان معاملة الدمية التي تلعب بها كما تهوى .

وأحيانا نجد المؤلف المسرحي الملحمي لا يكتفي بتخريب الأحداث أو الشخصيات ، بل يتخذ من الشخصيات نفسها وسيلة تخريب للعالم ، أى أن التخريب هنا يكون مزدوجا . ولعل أحسن مثال نسوقه في هذا المجال هو وصف " الفرزور " للعالم في مسرحية " الغرافير " ليوسف ادريس : " من أيام حواء وآدم واحنا مزرقين ، اللي متشال عايز يخنق اللي شايله ، واللي شايل عايز يقرقش المتشال . . انه منظر يضحك ، لوفيه مراية نبص فيها كما سخسحنا على روحنا من الضحك انما فين المراية التي تورى الناس روحهم ، فين المراية اللي تورينا احنا الاربعة يدوبك وضعنا الحقيقي ، عارفين احنا في الحقيقة ازاى احنا عامود ، حضرتك ياست راكبة فوق السيد والسيد راكب فوقى ، واحنا كلنا راكبين فوق الكركوبة دى ، ولا هي شايقة ولا احنا شايفين انما مضايقين ، كفرانين ، وأهه نفسها تخلي ضهرى بطن وبطنى

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ١٤٣ .

(٢) العاني ، يوسف : الخرابة . ص ٤٦٠ .

ظهر ، حتى حبنا مش طبيعي ، حب ما بتلاقش فيه . . برضه بنركب على بعض فيه " (١) .

ان " الفرفور " هنا - وهو المغرب في المسرحية - يلفت نظر المتفرج الى غرابة العالم وتناقضه مع المنطق . فالعالم فظيع لم تألفه الا بحكم العادة التي شكلت قشرة سميكة حوله وجعلته مقبولا لدينا وطبيعيا جدا . و " الفرفور " يريد هنا أن يكسر " مألوفية " العالم ويشد اليه " قشرة " العادة حتى تنحسر عن غرابة الوضع الذي نعيشه دون أن ندري .

والذي يجب أن نشير اليه هو أن يوسف ادريس في هذا الموضع وفي غيره يوظف التغريب توظيفا جزئيا ومحدودا . ذلك أن التغريب - في عرف بريخت - يفترض فيه أن يكون موظفا توظيفا كليا وعاما ، أى أن يكون دعوة مشروعة الى التغيير ومساعدة عليه لا معيقا له . وهذا ما لا نجده عند ادريس في مسرحيته " الغرافير " ، مادام يسد الأبواب ، ويضع الحواجز في سبيل التغيير ، على نحو ما رأينا من قبل . وهذا مما يجعل مآثرات التغريب عنده شبيهة بنظيرها في مسرح " اللامعقول " . ويكي الآن ان نذكر " الكراسي " (٢) لـ " ليونسكو " ، أو " في انتظار غودو " (٣) لـ " ببيكيت " . ان التغريب في هاتين المسرحيتين يبني جدرانا عتيقة لاجال للخروج منها ، وهي تكاد تكون هي نفسها جدران ادريس الازلية التي تمتد من " أيام آدم وحواء " حتى نهاية العالم ، كما تؤكد خاتمة " الغرافير " .

وهذا خلافا لما نجده عند يوسف العاني الذي يوظف التغريب توظيفا كليا ، ويجعله غير منفصل عن رؤيته الجدلية للعالم . ان النموذج المغرب الذي اقتبسناه منذ قليل ييسره منظور يوسف العاني المؤمن بالتغيير وبامكانيته ، كما تؤكد لنا خاتمة مسرحيته " الخرابسة " حيث ينتشي المتفرج بقدرته على التأثير في العالم وادراك الفجر حين يستمع الى أنشودة الختام :

" سننصب من محاجرنا

مراصد تكشف الأبعد والأعمق والأروع

- (١) ادريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٨٦ .
- (٢) ليونسكو ، يوجين : الكراسي ، ترجمة الدكتور نعيم عطية . انظر كتاب " مسرح العبث " الذي يضم بين دفتيه عدة مسرحيات عبثية . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠ . ص ٢٦٣ وما بعدها .
- (٣) ببيكيت ، صمويل : في انتظار غودو . ترجمة د . فايز اسكندر . انظر المرجع نفسه . ص ٦ وما بعدها .

فلا نقشع سوى الفجر
ولا نسمع سوى النصر * (١)

وكذلك الأمر بالنسبة لأميل حبيبي ، على الرغم من تناقضه حين يقدم مشاهد من عالم متحجر غير قابل للتغيير خلال مسرحيته * لكع بن لكع * — كمشهد * مأدبة شواء * — ثم يجعل * بدرا * الشاب الفارع الذي يرمز الى الأمل والتصميم على انتزاع أرضنا وكرامتنا من مخالب الصهاينة ، يظهر على خشبة المسرح وكأنه قبس من نور وسط تهليل الأم * بدور * التي ظلت تنتظر بعثه بفارغ صبر :

* بدور : قام بدرا ! ابني بدرا !
طلع بدرا !
أورق بدرا !
اكمل بدرا !
ابتسم بدرا ! * (٢)

وما يقال في يوسف العاني وأمیل حبيبي يقال أيضا في معين بسيسو . وإذا كنا نجد مبررا لمؤثرات التغريب في أعمال هؤلاء ، فأننا نكاد نجهد أنفسنا دون طائل حين نبحث عن تبرير بريختي لتلك المؤثرات في أعمال كاتب مسرحي كولييد اخلاصي أو صلاح عبد الصبور الذي يمكن اتخاذه مثالا جيدا لهذا النوع الآخر من التغريب .

في * الأميرة تنتظر * لصلاح عبد الصبور ترتدي * الأميرة * قناعا خاصا كي تمثل دور * الملك الشيخ * ^(٤) أو ترتدي وصيفتها الأولى قناع * كبير الحراس * ^(٥) أو ترتدي وصيفتها الثانية * قناع رجل في كمال العمر * ^(٦) وتؤدي النساء الثلاث أدوارهن في * اللعينة * المسرحية التي اخترعنها .

-
- (١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٤٧٦ .
 - (٢) حبيبي ، أميل : لكع بن لكع . ص ٩١ وما يتبعها .
 - (٣) المصدر نفسه . ص ١٥٧ .
 - (٤) انظر ديوان صلاح عبد الصبور . المجلد الأول . ص ٤٠٥ .
 - (٥) المصدر نفسه . ص ٤٠٨ .
 - (٦) المصدر نفسه . ص ٣٩٦ .

ان القناع هنا غير موظف بريختيا أبدا ، وليس له من تبرير كما يبدو سوى التفسير وانتحال شخصيات معينة .

أما كاتب مسرحي كيوسف العاني ، فانه يعطي القناع - وهو من وسائل التبرير المهمة - وظيفة أهم . ان " الأول " و " الثاني " و " الثالث " في مسرحية " الخرابة " ^(١) لا يخفون وجوههم خلف الاقنعة المتشابهة لمجرد التكرار ، وانما يفعلون ذلك للدلالة على أنهم من طينة انسانية واحدة وأنهم يتبنون موقفا معينا من العالم .

١٠ - الشخصية : اذا كان بريخت يؤمن بتغيير الانسان حسب تغير العصور والظروف المادية والاجتماعية ^(٢) ، فان ذلك ادى به الى رفض اى قيمة خالدة في طبيعة الانسان ، وحتى العلاقة بين الرجل والمرأة التي تبدو لأول وهلة ثابتة عبر العصور تعد قيمة متغيرة في الحقيقة ، " نظرا لأن لدى كل عصر ثقافي علاقات يرتبط فيها الرجل بالمرأة تختلف اختلافا جذريا عن غيرها " ^(٣) كما يقول " شتيرنبرغ " الذى يؤيده بريخت تماما .

وهذا الموقف من الانسان جعل بريخت يشك في وجود أى قيمة خالدة في المسوح ، بل جعله يريد أن يستعين بالعلم من أجل دفن تلك القيمة عميقا ان وجدت ^(٤) .

ولئن كانت الشخصية من بين عناصر المسرح المهمة فان حكم بريخت ينطبق عليها طبعاً . ولهذا فاننا لانتظر من بريخت أن يقدم لنا شخصيات " انسانية " او " شمولية " على نحو ما نجد في المسرح الدرامي ، مادام حرصه يقتصر على عرض " ماله أهمية تاريخية " ^(٥) على حد تعبيره .

وقد انعكست هذه الأفكار البريختية على المسرح العربي الملحمي الذى قدم لنا شخصيات ذات صفات خصوصية محلية ، أو ذات رموز اجتماعية معينة تختلف تماما عن الشخصيات السيكولوجية العميقة الأعوار التي تركها لنا " شكسبير " أو " ابسن " أو " بيرانديللو " .

(١) انظر " عشر مسرحيات من يوسف العاني " ص ٢٩٤ .

(٢) يرجع الى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت ص ١٩١ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٧ .

(٤) انظر الصفحة نفسها .

(٥) المصدر نفسه ص ٢٠٣ .

وهذا ما يؤكده بعض كتابنا المسرحيين الملحنيين كما فعل الأستاذ سعد الله ونوس في تعليقه على شخصيات مسرحيته " سهرة مع أبي خليل القباني " حيث يقول : " في هذه المسرحية طبعاً أشخاص حقيقيون مثل القباني ، وسعيد الغبرا ، ومحمود العمري ، واسكندر فرح ، والولادة ، وسواهم ، لكني أريد التنبيه إلى أن هؤلاء الأشخاص لا يعنيهم فيهم تكوينهم النفسي ، ولا خصائصهم الانسانية من الناحية الوثائقية البحتة ، وإنما أهتم هنا كمثليين لتيارات فكرية معينة " (١) وهكذا فإن الشيخ " سعيد الغبرا " — على سبيل المثال — يجرد من أبعاده السيكولوجية والانسانية العامة ، ويقتصر على اتخاذ " صورة لاتجاه فكسرى معين " (٢) أي أنه يصبح مجرد أداة وليس غاية .

وبالفعل فإن سعد الله ونوس لا يخرج بشخصيات مسرحيته عن الحد الذي رسمه لها . فالقباني يعرض علينا بصفته مولعاً بفن " الكوميضة " — كما يسميه — لا يخل في سبيل الترويج له واقناع الناس بفائدته الثقافية أو " الحضارية " بجهده وماله . ان القباني فسي نضاله مجرد " صورة " للاتجاه الذي يؤمن بالتقدم ، كما كان " الغبرا " " صورة " أو عنواناً للرجعية المتزمته ، وشخصيات الولاية الذين كان الواحد منهم ما يكاد يستقر على كرسي الحكم حتى يعزل ويعين غيره ، كانوا مجرد صور لا همال الشعب ، لا يهمهم شيء ، كما يهمهم ارهاق المواطنين بالضرائب . ونادراً ما نرى والياً ، كصبحي باشا ، يلتفت إلى رعيته ويحاول أن يشجع على دفع عجلة التطور والسير " مع ركب التقدم " (٣) أما سائر الشخصيات الأخرى فهي مجرد عساكر ليس إلا ، تؤيد هذا الموقف أو ذاك ، وليس لها وجود مستقل . وكل الشخصيات في هذه المسرحية تمخضت عن فترة تاريخية معينة وظروف موضوعية ، ولذا فإن ظلالها ليس لها امتدادات خارج حدود تلك الفترة وهذه الظروف .

وفي " حفلة سمر من أجل " حزيان " يتبع سعد الله ونوس المنهج ذاته في رسم الشخصيات . ويعترف مرة أخرى في مقدمة مسرحيته أن ملامح الأفراد " ترسم فقط بما

(١) ونوس ، سعد الله : مقدمة " سهرة من أبي خليل القباني " . ص ٨ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٩ .

(٣) ونوس ، سعد الله : سهرة مع أبي خليل القباني . ص ٤٤ .

يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية
ومضمونها في آن واحد ^(١) .

وما يدلني به ونوس نجد صداقه حين نستعرض شخصيات مسرحيته . ان شخصية
"المخرج" ليس لها أبعاد خاصة بها تقريبا ، لأنها تمثل لونا معيناً في لوحة "الهزيمة"
التي رسمها ونوس ، وهو لون القمع ومصادرة حرية الرأي وتزييف الحقيقة كما يبدو من خلال
موقفه من مشاركة الجمهور في المناقشة ، ومن خلال المسرحية الدعائية "صغير الأرواح" التي
تناقض الواقع . وشخصية المؤلف المسرحي "عبد الفني الشاعر" يمثل لونا آخر في تلك
اللوحة ، وهو لون الصدق وتعزية الواقع . وشخصية "عبد الرحمن" تمثل لونا من ألوان
عديدة ، وهي ألوان صارخة ناقمة على الوضع ورافضة للهزيمة .

وهكذا فان كل شخصيات هذه المسرحية اتخذت وسائل لمعالجة قضية هزيمتنا
في حربنا مع الصهاينة عام ١٩٦٧ ، أو مصابيح تلقي الضوء على خلفيات تلك الهزيمة
التي كانت نتيجة لظروف محددة في المسرحية ، وكل هذا يتأكد لنا تماما حين نرى
جل شخصيات "حفلة سمر" من المتفرجين أصلا - كما يوهنا ونوس على الأقل .

وما يقال في شخصيات "حفلة سمر" يقال أيضا في شخصيات "الانتخابات"
التي نكاد نجزم أن كاتبها "سالم النحاس" شاهد أو قرأ "حفلة سمر" ونوس .
فالمخرج "محمود عيسى" والمدرس "عباد" ، وأمين البلدية "أبو حازم" والمختص
"أبو إبراهيم" والمحامي "أحمد راضي" كلهم يمثلون أوجه القضية التي تطرحها
المسرحية وليس لهم كيانات مستقلة أو أبعاد نفسية مستقلة عن تلك
القضية .

وفي "الخرابة" يرسم لنا يوسف العاني شخصيات لا تتعدى كونها رموزا
مجردة للعلاقة بين الشعوب الفقيرة المضطهدة المستعمرة وبين الإمبريالية
المستبدة المستغلة .

ان يوسف العاني لا يعنى بالشخصيات في هذه المسرحية الا من حيث علاقتها

(١) ونوس ، سعد الله : مقدمة "حفلة سمر من أجل هـ حزيران" . ص ٤ .

بالقضايا التي يطرحها ، ويبالغ في ذلك الى درجة انه يبخل على جل تلك الشخصيات حتى بالأسماء التي قد تضيف شيئا الى ملامحها ، فيكتفي باطلاق أرقام عليها بدلا من الأسماء ، كالواحد " و " الواحدة " و " الأول " و " الثاني " و " الثالث " ، وأحيانا يطلق عليها نعوتا مجردة " كالأم " و " الفلاح " و " الشاب " . وقد ينعت تلك " الأم " بالفلسطينية " أو " الفيتنامية " ، ولكنه لا يمنحها الألوان الضرورية التي تميز " الأم " الفلسطينية أو الفيتنامية ، أي أنها تظل رمزا لجميع الأمهات اللواتي تلف أصابعهن على الجمر في الشعوب المكافحة التي تسعى الى نور الحرية .

وطبيعة شخصيات " سعد الله ونوس " أو " سالم النحاس " أو " يوسف العاني " تكاد تكون هي طبيعة شخصيات كل من " معين بسيسو " و " اميل حبيبي " و " محمود دياب " .

ومن الجدير بالاشارة أن التغريب يساعد على تجريد الشخصية من أبعادها ويدفع بها الى الرمزية . ان " عبيدو " و " آدم " و " الواحدة " و " الدغفل " و " الرجل التيكروز " و " التبريزي " شخصيات ساعد تغريبها على إحالتها الى قطع شطرنج تخدم أفكارا متباينة .

هذا ، وليس في امكاننا أن نزعم أن جميع شخصيات كتابنا المسرحيين الملحمين هي شخصيات مرسومة على الطريقة الملحمية أو أنها مستوحاة من تصور بريختي . فهذا الزعم بعيد عن جادة الحقيقة ، لأننا نجد شخصيات مسرحيين درجنا على الاعتراف بتأثرهم بالنظرية الملحمية ، تكاد لا تختلف عن الشخصيات الدرامية في شيء . ويكفي أن نستعرض شخصيات " العشاق لايفشلون " و " العيون ذات الاتساع الضيق " و " لا تنظر من ثقب الباب " لفرحان بلبل الذي تأثر في رسمها - على الأرجح - بتشيكوف أكثر مما تأثر ببريخت .

وفي مجال الحديث عن الشخصية في المسرح الملحمي العربي لا بد أن نلفت النظر الى نقطة التقاء بين كتابه وبريخت ، وهي طغيان اللونين الأبيض والأسود .

ان بريخت يقدم لنا شخصيات شريرة أو خيرة في المرحلة التعليمية المباشرة من تطوره

المسرحي ، بغض النظر عن مفهومي الخير والشرير لديه طبعاً . وهذا الحكم لن يرضي بريخت في أعماله النظرية التي ما فتى يندد فيها بالاتجاهات الأخلاقية^(١) ، ولكننا ننطلق في حكمنا هذا من أعمال بريخت التطبيقية معتمدين على مسرحياته التعليمية على وجه الخصوص . ولذلك فأننا لن نعير اهتمامنا لامتداح بريخت لستانسلافسكي على انعدام المعايير الأخلاقية في عروضه ، وهي الميزة التي يعدها بريخت من عناوين تقدميته^(٢) .

ومهما يكن من أمر ، فأننا نجد كثيراً من شخصيات كتابنا المسرحيين الملحميين تصنف حسب معايير " الأبيض " و " الأسود " . ففي " الانتخابات " لسالم النحاس يمثل " محمود عيسى " و " أبو ابراهيم " و " أبو حازم " اللون الأسود ، بينما يمثل كل من " عباد " و " سلمى " و " عبد الرحمن " اللون الأبيض . وفي " العشاق لا يفشلون " لفرحان بلبل يمثل " سامر " ورفيقته " غمرة " وشقيقته " سلمى " اللون الأبيض المشرق ، ويناضلون باستماتة ضد اللون الأسود الذي يمثل كل من " أبي محمود " و " تحسين " و " الأب " .

وفي " العيون ذات الاتساع الضيق " أو " لا تنتظر من ثقب الباب " للمؤلف نفسه نجد شخصيات تخضع للتصنيف ذاته . وحتى يوسف العاني وسعد الله ونوس لا تخلو أعمالهما من شخصيات يغلب عليها هذا الطابع المعياري . ويكفي أن نذكر " الواحد " و " الواحدة " اللذين رسما بلون قاتم في " الخرابة " مقابل " غنية " و " الأول " و " الثاني " و " الثالث " الذين جللوا بالبياض الناصع ، أو نذكر شخصية " الوزير " الذي لم يتردد في مكافأة الملوك " جابر " مكافأة " سنمار " في " مغامرة رأس الملوك جابر " .

وإذا كان علم النفس الحديث يرفض مثل هذا التصنيف ، فإن الجدلية التي يؤمن بها بريخت ترفضه هي الأخرى .

والحقيقة أن بريخت في المرحلة الملحمية من تطوره المسرحي يقدم لنا شخصيات مبنية على أساس جدلي يلعب التناقض في رسم ملامحها دوراً لا يستهان به ، وربما كان هذا يشكل نوعاً من المفارقة في مسرح بريخت الذي رأيناه منذ قليل يجرد الشخصيات من ملامحها .

(١) يرجع إلى مقالة بريخت " المسرح للمتعة أم للدراسة " . انظر كتاب " الرؤيا الإبداعية " ص ٢٠٤ وما بعدها .

(٢) يرجع إلى " نظرية المسرح الملحمي " لبريخت . ص ٢١١ .

فقد انتقد بريخت حين جعل "جروشا" تريد أن تتخلص من الطفل بعد نجاحها في تضليل طالبي رأسه ، غير أنها احتفظت به بعد ذلك ، وكأن ارادتها في التخلص منه كانت نزوة عابرة .^(١) وكان رد بريخت على هذا الانتقاد كالتالي : ان التردد العقلي الذي تبدييه "جروشا" وهي تتحمل مسؤولية الطفل على كاهلها إنما يؤكد جدارتها بأن تكون أما له . ثم "ان المصالح الخاصة للخادمة "جروشا" تتعارض مع مصالح الطفل ، (و) يتعيّن عليها أن تعي هذه وتلك وأن تحاول تلبيةهما جميعا في آن واحد ."^(٢)

و "بونتيل" مثال آخر على التناقض الذي نجده في بناء شخصيات بريخت في المرحلة الملحمية . ان "بونتيل" يطفح انسانية حين يكون ثملا ، ويمتلئ "حقدا وكراهية فيقسو على تابعه "ماتي" والفلاحات حين يصحو .

و "الأم" شجاعة "تقبل الحرب لأنها ترتزق منها فتتاجر أيامها ، ولكنها ترفضها في الوقت نفسه ، لأنها تحصد أبناءها الواحد تلو الآخر . وسيدة ستشوان "شن تي" تبدو في صورة المحسنة التي لا تبخل بشيء على الفقراء آبا ، وآبا آخر تبذروا في صورة الحريصة على أموالها أشد الحرص .

ولئن كان كتابنا المسرحيون الملحميون قد رسموا شخصيات مصنفة ، فانهم رسموا كذلك شخصيات جدلية كثيرة . من هذه الشخصيات نقابل "الفتى مهرا" بطول عبد الرحمن الشرقاوي الذي يمتاز بالنبل والشهامة والتضحية وكل الصفات المفترضة في قائد ناجح ، ولكنه لا يتورع عن مغازلة "سلمى" زوجة رفيقه حين يسافر هذا في مهمة نضالية مخاطرا بحياته ، وهي المهمة التي لا تقى حتفه في سبيلها . ونقابل "أبا الفضول" ألفريد فرج الذي يندفع اندفاع "دون كيخوته" من أجل اصلاح العالم واغاثة الملهوف ورفع الضيم عن المظلومين ، ولكن عزمته تغتر حين تصادفه بعض الشدائد ، و "يتوب" عن التدخل في شؤون الآخرين : "ها آتذا أشهد الله ، أنني أنا أبو الفضول الحلاق الجمال الشحاذ ساكن الحارة الجوفانية . عاهدتك يارب : اذا رأيت رجلا في ورطة ،

(١) يرجع الى "نظرية المسرح الملحمي" لبريخت . ص ٢٧٠ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣٧٠-٣٧١ .

او سيدة تسح دموعها ، لا أسألها مالك ، ولا أسأل نفسي مالها . اذا استغاث بي صبي يغرق في دجلة او استغاثت صبية — مهما كان جمالها — وصاحت علي : " الحقوني ! " . لا أمد لها يدي ^(١) ولكنه يتراجع عن توبته فيما بعد ليندم من جديد . ونقاب — آدم " فرحان بلبل " الذي ينصف الفلاحين ويقسو أحيانا على تابعه " بالوظ " . ونقاب " جابر " مملوك سعد الله ونوس الذي يمتلك ذكاء وقادا يؤدى به نقيضه الى التهلكة حين يحمل رسالة من الوزير " محمد العلقمي " — الطماع الذي لا يتورع عن التواطؤ — مع الأعاجم من أجل اعتلاء العرش — الى ملك العجم " منكم بن داود " ، وهو لا يدري أنه يحمل أمرا بقطع رأسه فور استلام الرسالة .

الا أن كتابنا لم يقدموا كثيرا من الشخصيات المسرحية المتطورة . منها شخصية " عباد " في — " الانتخابات " — الذي نراه يبدى شيئا من التردد بادئ ذي بدء في مواجهة أعداء التقدم ، لانه تعود أيام الدراسة في الجامعة أن يتخذ موقف السليبي الذي لا يهتم بشئ . وهذا باعترافه هو : " الواقع أني أكاد لا أعرف السبب الرئيسي . . . لعل طلبية الاتحاد هناك كانوا يتدخلون في الشؤون السياسية ولم أكن أريد التورط في مثل ذلك قبل أن أنهى تحصيلي " ^(٢) ومع ذلك فان " عبادا " يجد نفسه في معمة الصراع ضد " أبي ابراهيم " وأمثاله محرضا الشعب على الثورة في آخر المسرحية : " لا وقست للخوف لانه يورث الخسارة . . لا وقت للتجاهل لانه يورث العار " ^(٣)

ومن الشخصيات المتطورة أو المتفاعلة مع الأحداث — اذا استعزنا بتعبير نقاد الرواية — نذكر شخصية " الفرغور " الذي نراه يخضع لارادة سيده في البداية وينفذ كل أوامره دون نقاش ، ولكن وعيه ينمو شيئا فشيئا ، ومن حين لآخر يطرح سؤاله : لماذا أنت سيدي ؟ وعندما لا يجد اجابة شافية لهذا السؤال يعلن تمردا على " المؤلف " و " السيد " جميعا .

و " ليلي — في مسرحية " ليلي والمجنون " لصالح عبد الصبور — تخلص لحبيبها

(١) فرح ، الفريد : حلاق بغداد . ص ١١٣ — ١١٤ .

(٢) النحاس ، سالم : الانتخابات . ص ١٠ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٥٥ .

" سعيد " في البداية ولكنها تخونه في آخر المسرحية باعترافها هي ، لأنها كانت تريد أن تكون أنثى (١)

وشخصيتا " حيرة " و " حيران " - في مسرحية " المفتاح " ليوسف العائسي - من الشخصيات المتطورة ، لأنهما يصدقان الوهم في البداية ويركضان وراءه طويلا ، ولكن الأحداث تعلمهما أن الانطلاق من الواقع ومن أنفسهما بالذات هو الانطلاق السليم ، وإذا كان " نوار " - وهو شخصية ثابتة مادام يدرك منذ البدء ألا جدوى من رحلة الوهم ويجاريهما مع ذلك - قد أرشدهما إلى نقطة الانطلاق الصحيحة فلا يعني ذلك أنهما لم يتأثرا بالأحداث ولم يتغيرا .

ويتراءى لي أن شخصية " أبي عزة " في مسرحية " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس أحسن نموذج قدمه المسرح الملحي العربي في هذا المجال .

وهناك شخصيات يخيل للقارىء لأول وهلة أنها شخصيات متطورة ، ولكنها فسي الحقيقة شخصيات سكونية ثابتة ، كما هو الأمر بالنسبة لشخصية " عبيدو " - في مسرحية " الصراط " لوليد اخلاصي - الذى يظل يوء من بفكرة واحدة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، ولكن أحيانا ترغمه الظروف على تصرفات لا تتفق وما يوء من به ، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية " الأستاذ " الجامعي في " سهرة ديموقراطية على الخشبة " ، " فلاستان " بيدوفي الصفحات الأولى من مسرحية وليد اخلاصي منسجما إلى حد ما مع أفراد " الشلة " البورجوازية الغارقة في تفاهاتها ، ولكنه يفرض نفسه في الوقت المناسب ويكشف عن شخصية أخرى ترفض زيف البورجوازية وتشور في عنف فتعري مفاصلها البشعة ، ولكن هذه الشخصية بدورها تسمى مجرد قناع لشخصية ثالثة تمتاز بالجبن والتهريج حين يقتحم لصوص (*) غرباء المنزل الذى كان أفراد " الشلة " يتعرون فيه أمام الأستاذ واحدا واحدا تعرية معنوية وأحيانا مادية .

وإن كان شخصية مثل شخصية الأستاذ تعد سكونية ثابتة ، وكل ما في الأمر أن المؤلف يزيح عن ملامحها الأثنية السمكة التي تحجبها ، والعكس صحيح أيضا ، فهناك

(١) انظر " ديوان صلاح عبد الصبور " . المجلد الاول . ص ٨٣٩ .

(*) بيدو أن وليد اخلاصي يرمز بأولئك اللصوص الغرباء إلى الصهاينة .

شخصيات يبدو لأول وهلة أنها ساكنة وما هي بساكنة . ولعل شخصية فؤاد في " لا تنظر من ثقب الباب " أحسن نموذج لهذا النوع من الشخصيات . ان " فؤاد " ينسلخ عن طبقته الكادحة في فترة من حياته — وهي الفترة التي تغطيها المسرحية — ويسمح لنفسه بالتواطؤ مع المستغلين الذين كانوا يملكون المعمل قبل التأميم ، وأصبحوا يريدون أن يدخلوا — من نوافذه بعد أن خرجوا من أبوابه . ولكن العمال يستطيعون أن ينتزعوه نفسيا من بين أيدي أخطبوط المستغلين السابقين ويقنعوه بالعودة الى صفوفهم ، بعد أن كشفوا لـه عن مكائدهم ومؤامراتهم ، ومع ذلك فان " فؤاد " لم يكن يمتلك الشجاعة الكافية لإعلان تمرده وعودته الى مبادئه ، وكأنما كتب على " من فقد حقه الطبقي مرة (أن يفقد) إنسانيته الى الأبد " (١) كما قال أحد العمال .

أما سائر الشخصيات في المسرح الملحمي العربي — والجديد هنا يتعلق بما تسنى لنا قراءته أو مشاهدته — فتكاد تكون كلها مكتملة لا تتفاعل مع الأحداث الا بقدر يسير .

والواقع أن تطور الشخصيات في المسرح أمر صعب ، نظرا لطبيعة الفن المسرحي الذي يميل الى الإيجاز الملائم للفترة الزمنية المحدودة التي يعرض فيها . وبريخت نفسه يعترف بهذه الصعوبة فيغبط الروائيين على إمكانات فنهم الذي يتيح لهم أن يطوروا الشخصيات كما يريدون ، فمعاناتهم لا تمر دون أن تترك أثرها . عدد من صفاتهم يختفي ، بينما يظهر منها عدد آخر . ولهذا نجد أن كتاب المسرح يتعذر عليهم اليوم اللحاق بالروائيين . (٢)

ان هذه الصعوبة جعلت بعض كتابنا المسرحيين الملحميين يكتفون بالإشارة الى تطور الشخصية دون عرض مراحل ذلك التطور على خشبة المسرحية . فشخصية " عبد الغني الشاعر " — في " حفلة سمر من أجل " حزيران " لسعد الله ونوس — تقدم لنا وقد تخلت عن موقعها من الفن المسرحي منذ البداية . ذلك ان المتفرج — حين تطفأ الأضواء — ويشعر في التمثيل — يجد نفسه أمام مؤلف مسرحي يتفق مع " المخرج " على تأليف

(١) بلبل ، فرحان : لا تنظر من ثقب الباب . ص ٩٤ .
(٢) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ٥٤ .

مسرحية تتناول " بطولاتنا " في مواجهة الصهاينة عام ١٩٦٧ فيكتب صفحات من " صفيح
الأرواح " ، ولكنه يعدل عن اتمامها ، لأنه لم يكن يؤمن بما يكتب .

وهذا ينطبق أيضا على شخصية " فؤاد " الذي يقدم لنا منذ البداية وقد تخلى عن
مبادئ العمال وأصبح بيروقراطيا يخدم أعداءهم ، بل ويحاول أن يحرم العمال - الذين
كان واحدا منهم - من أبسط حقوقهم ، ويشور في وجه " أيمن " رئيس اللجنة النقابية الذي
أزعجه بمطالب العمال : " فؤاد : مرة مشكلة المكافآت . مرة مشكلة الرواتب . مرة مشكلة
التياب . وأخيرا مشكلة التطبيب " (١).

قد يقال ان هذا لا مفر منه بالنسبة لسائر المسرحيين العالميين ماداموا لا يستطيعون
أن يعرضوا حياة الشخصية كاملة . في هذا القول شيء من الصواب ، الا أنه لا يحول دون
تطور الشخصية في المسرحية ذاتها . ولعل بريخت نفسه يقدم لنا نماذج تؤنسنا الى هذا
الرأى . من هذه النماذج شخصية صائدة السمك " تريزا كارار " وشخصية " جان دارك
قديسة المسالخ " وشخصية " غالي غاي " . فالأولى تتخذ أول الأمر موقفا محايدا أو سلبيا
من الثورة ، ولكنها توزع البنادق المخبأة على كل من أخيها وابنها الأصغر بعد فجيعتها
في ولدها الأكبر ، والثانية تمتنع عن تقديم المساعدة الحقيقية التي يريد لها عمال مصانع
التعليب التعساء وتكتفي بالتعاطف معهم فتوزع عليهم شيئا من الحساء والخبز ، أو تسعى
لدى أصحاب المصانع عسى أن يرحمهم ، ولكنها تغير رأيها فيما بعد ، حين تكشف أن الرحمة
وحدها لا تجدى وأن العمال لن ينالوا حقوقهم الا عن طريق الثورة والتضامن . أما
" غالي غاي " فيعرض علينا في البداية سادجا وديعا الى حد ما ، ولكن صانعي الحرب
يجردونه من هويته الانسانية والشخصية ويحولونه الى جندي شرس .

وبالطبع فان بعض كتابنا المسرحيين الملحميين استطاعوا أن يقدموا لنا شخصيات
تتطور داخل المسرحية ، ولم يكتفوا بالاشارة الى تطورها خارج المسرحية . والنماذج التي

(١) بلبل ، فرحان : لانتظر من ثقب الباب . ص ٩-١٠ .

(*) Brecht, Bertolt: Les Fusils de la mère carrar. Trad. Gilbert

Badia. Voir leur "Théâtre complet". V4. édition l'Arche.
Paris 1975. P 9-37.

ذكرناها منذ قليل ، كشخصيات " حيران " و " حيرة " و " أبي عزة " و " عباد " و " الفرغور " و " ليلي " وغيرها ، دليل ساطع على ذلك .

١١- اذا كان بريخت قد وظف عناصر الديكور والرسم واللافتات والاقلام ، والغناء أو الشعر في مسرحه توظيفا يلائم نظريته الملحمية ، فهل وظفت هذه العناصر فني مسرحنا العربي الملحمي على الغرار نفسه ؟

قبل الاجابة عن هذا السؤال يحسن بنا أن نلفت النظر الى أن هذه العناصر ليست موضوع الحرفة الاخراجية فحسب ، بل هي موضوع التأليف كذلك ، مادام الكتاب المسرحيون يقدمون في طيات مسرحياتهم ارشادات وروى محددة تتعلق بهذه العناصر . ومن هنا يجوز لنا أن نتحدث حتى عن عنصر الموسيقى في أثناء حديثنا عن النص المسرحي ، اذا كان المؤلف قد وصف بدقة الموسيقى التي يريد ها .

أ- لنبدأ بالغناء والشعر . لقد استخدمهما بريخت في أعماله بشكل متميز في عديد من أعماله ، مثل " أوبرا القروش الثلاثة " و " الأم " و " الانسان الطيب في ستشوان " و " دائرة الطباشير القوقازية " وغيرها .

واضافة الى حرص بريخت على تميز عنصرى الغناء والشعر فانه كان يحرص أيضا على ادماجهما في أحداث المسرحية وبنائها ، بحيث يبدوان عضوا جزئيا في العمل المسرحي . ويكفي أن نلقي نظرة على الأشعار التي تنشدها " جروشا " أو " المغني " في " دائرة الطباشير " (١) وهذا لا يتعارض مع هدف آخر نرجح أن يكون بريخت قد سعى الى تحقيقه ، وهو التخفيف من حدة الموضوعية أو " التعليمية " في مسرحه .

في " النار والزيتون " لا لفريد فرج تستخدم الموسيقى والأغاني على نحو ما يستخدمها بريخت تماما ، أى أنها تغرب وتعطى طابعا مميزا مستقلا ، وفي الوقت ذاته توظف بشكل يجعلها جزءا من بناء المسرحية المتكامل .

(*) هذا ينطبق على الموسيقى كذلك ، انظر : "Ecrits sur le théâtre" de Brecht. V1. L'Arche. Paris 72. P433-476

(١) انظر " دائرة الطباشير القوقازية " . ترجمة د . عبد الرحمن بدوى . ص ٨٠ ، ١١٦ ، ١٩٤ ، ٢٠٠ .

ان الفريد فرج يوظف أغاني المقاومة الفلسطينية ، على نحو ما فعل بالانشودة
المعروفة :

" يا أرض بلادي
أنا زاحف فوقك بسلاحي
ونسيمك بيد اوى جراجي " (١)

أو يوظف قصائد شعرية بعد تلحينها ، على نحو ما فعل بمقاطع من أشعار محمود
درويش :

" رأيتك في جبال الشوك
راعية بلا أغنام ،
مطاردة ، وفي الاطلال
وكتت حد يفتي ، وأنا غريب الدار " (٢)

وتخريب الموسيقى والأغاني في هذه المسرحية لم يكن عفويا بالطبع ، بل كان مقصودا
ومدروسا . ففي مقدمة المسرحية يصف الفريد فرج طريقة أداء الألحان بدقة ويلح على أن تعزف
" على آلات موسيقية توحى بالشباب والعصرية ، وأن ينطلق صوت المغني الى أعلى الطبقات
وينفض تماما عن أغنيته تلك الرنة الحزينة والآسية التي تصحب دائما ألحان غنائنا العربي " (٣)
كما أنه يحذر من " الرتابة " و " التكرار " و " التطريب " . وذلك حرصا منه على احتفاظ
المتفرج بوعيه يقظا كي لا يتعامل مع العرض بعواطفه المخدرة .

وفي مسرحية " لكع بن لكع " نرى " اميل حبيبي " يستعمل أشعارا وأناشيد
متميزة عن الايقاع العام الى حد ما ، ولكنها موظفة بشكل جيد وليست دخيلة على جو
المسرحية أو مضامينها .

(١) فرج ، الفريد : النار والزيتون . مجلة " المسرح " . عدد ٦١ . القاهرة
١٩٧٠ . ص ٧١ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٧٧ .

(٣) فرج ، الفريد : مقدمة " النار والزيتون " . ص ٦١ .

• "اناديكم" "اناديكم"
 • أشد على أياديكم
 أبوس الأرض تحت نعالكم
 وأقول : أفديكم !
 فمأساتي التي أحيا
 نصيبي من مآسيكم " (١)

بهذه القصيدة التي كتبها توفيق زياد وغناها الشيخ امام " يدخل اميل حبيبي في موضوعه المتعدد الجوانب ، بعد أن مهد لذلك بنداؤه على المتفرجين ، يدعوهم الى مشاهدة ما يعرض في " صندوق العجب " المرير . انه ينادي " بدرا " الذي يرمز الى ارادة الشعب الفلسطيني ، وتنادي والدته " بدور " ، التي سوف تظل تنادي ، ولدها المنتظر حتى آخر المسرحية ، حيث يبدو منتصبا كالمارد .

وفي اللوحة الثانية من المسرحية يوظف اميل حبيبي شعرا " للويس أراغون " فيختار أبياتا من قصيدته " حب لأشيانا " ويوظفها للتعبير عن الحنين الى فلسطين التي يشبهها ضمنا بغرناطة :

• "ها نحن غرباء عن هذا العالم الى الابد ،
 مادامت غرناطة تنسانا .

يا شعبي ، المتناثر مثل سرب من الحجلان :
 نيران أخرى جاءت تشتعل في قراك ، تتحدث عن اله آخر بلغة أخرى " (٢)

وفي لوحة أخرى يتخذ اميل حبيبي من شعر لبد رشاكر السياب وسيلة تعبير عن حنين طفل الى والدته الغائبة بوصفه معادلا موضوعيا لحنين الفلسطيني الى وطنه :

• أماء
 ليتك لم تغيبني خلف سور
 من حجار .

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ١٣ .
 (٢) المصدر نفسه ، ص ١٧-١٨ .

لا باب فيه لكي أدق
ولا نوافذ في الجدار !
كيف انطلقت بلا وداع
فالصغار يولولون
يتراکضون على الطريق
ويفزعون فيرجعون
ويسائلون الليل عنك
وهم لعودك في انتظار * (١)

أما سعد الله ونوس فقد وظف الأغاني الفولكلورية في " حفلة سمر " بحيث جعلها وسيلة في يد " المخرج " لتخدير المتفرجين أو تخدير الشعب بالأخرى ، ولهذا نراه يريد أن يحول دون تدخل المتفرجين في النقاش أو السياسة ويحاول أن يرفه عنهم كي يحجب الحقيقة عن أبصارهم : " من حقكم بعد أن عرفتم ظروفنا ونوايانا أن تنالوا تعويضا آخر ، أعني بعض السرة والترفيه " (٢) وعلى الرغم من أن المشاهد ينرفضون هذا " الترفيه " فإن المخرج يفرضه عليهم فرضا كلما أخفق في اقناعهم بآرائه (٣)

ولكن " ونوس " في " سهرة مع أبي خليل القباني " يكتفي بتقديم الفقرات الغنائية من أجل إعطائنا فكرة عن طقوس وطبيعة العروض التي كان يقدمها أبو خليل القباني .

ويعتمد يوسف العاني الى أغنية شعبية فيعطئها مضامين واقعية عميقة في مسرحيته " المفتاح " . فمنذ البداية يسمع المشاهد تلك الأغنية . ان " حيرة " ترغب في انجاب طفل و " حيران " زوجها يريد ضمانات للطفل قبل أن يولد . وهذه العقبة تلبد سحبا من الأس في سها " حيرة " التي نراها في أول منظر تتأمل المسهد الفارغ ، وتحركه مترنمة بالأغنية التي توحى ببدى الصعاب التي يتحتم عليها اجتيازها قبل تحقيق حلمها :

-
- (١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ١٣٠ .
(٢) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل " حيران " . ص ٧٠ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١١٩ .

• ياخشية نودى نودى •

ياخشية نودى نودى

وديني على جدودى

وديني على جدودى

وجدودى بطارف عكا

وجدودى بطارف عكا (١) •

واذا كانت هذه الأغنية تتنبأ للكادحين بما ينتظرهم من مشقات فإنها تدلهم أيضاً على الدرب، وإن كان ذلك الدرب لا يقودهم الى نهاية مثمرة، فهو يقودهم الى البدايات السليمة المضمونة الجنى •

في مقابل هذه الأغنية التي تستفز الكادحين وتوحي باضطرابهم وتحثهم على النضال مهما كان مستحيلاً، نجد العاني يقدم لنا أغنية أخرى مناقضة تعبر عن استقرار الطبقة الثرية واطمئنانها الى حياة الترف والرخاء والدعة :

• هلهلوا وامرحوا

ارقصوا وامرحوا

اليوم يوم الفرح

يوم السعادة والمرح

هلهلوا وامرحوا

ياعروسة افرحي

ياعروسة امرحي

ياعروسة ارقصي

ياعروسة هوسي • (٢)

فهذه الأغنية التي اجتزأنا منها هذين المقطعين، كان موكب يصدح بها عندما

(١) العاني، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني • ص ٣٢٨ — ٣٢٩ •

(٢) المصدر نفسه • ص ٣٤٣ •

(٣) المصدر نفسه • ص ٣٧٣ •

اقترب " حيران " و " حيرة " و " نوار " من القلعة التي تسكنها " العروس " المأمول عطاؤها . وإذا كانت الأغنية السابقة تحدث على الحركة والمغامرة وتفتح أبوابا للأمل ، فإن هذه الأغنية تضع العراقيل في طريق الباحثين عن ضمان للحياة . إن فرح الأغنياء - السدى يرمز إليه العاني بفرح العروس التي تحتفل هنا باليوم السابع من زواجها داخل قلعتها المنيعه أو برجها العاجي - يخلق تعاسة الفقراء الذين قطعوا مسافة طويلة بغية مقابلة العروس التي كانوا يطمعون في منحة منها تساعد هم على مواصلة السير ، لأن تلك العروس تشغل عنهم بفرحها وترفض مجرد مقابلتهم .

وحين تقابلهم " الوصيفة " وتشترط عليهم أن يأتوا بقنديل كي يتسنى لهم رؤية العروس في الحمام . يتعبون كثيرا من أجل امتلاكه ، ثم يعودون به الى قلعة العروس ثانية ، فيردد " حيران " وزوجته الأغنية التي نقتطف منها ما يلي :

" ما جينه يا ما جينه

حلي الكيس واعطينه

* *

اعطينه فلوس المفتاح

بيه نتهنى وبه نرتاح . (١)

وهي أغنية شعبية يغنيها الأطفال في شهر رمضان عند أبواب البيوت ليأخذوا ما يسمى " الجاون " في العراق ، وهو شئ من المواد الغذائية التي يجمعونها ويظهونها بأنفسهم .

ومرة أخرى نرى العروس ترفض مقابلتهم ، لأنها كانت حاملا ، والأطباء منعوها من الحديث مع أي غريب كان ، مبالغة في الحفاظ على هدوء أعصابها . ويتوسلون الى الوصيفة من جديد كي تساعد هم على المشول بين يدي العروس دون جدوى . وعند ما ييأسون من ذلك ويقذفون الحجارة من أسوار القلعة يرددون مع الصدى العميق لأغنية مطلعها :

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٧٣ .

* ياعروس حلي الكيس
موالك مال الناس * (١)

ومن الموضوعية أن نشير إلى أن يوسف العاني ينساق مع الأغنية أحيانا ولو كانت غير موظفة بكل مقاطعها ومعانيها ، وغير متسجمة مع المضمون الذي يعالجه . وهذا أمر يصعب تجنبه على أى حال ، سواء في الشعر أم في الانشاد . ونجد يوسف العاني نفسه يلتفت نظر القارئ إلى ذلك ، فيعترف بأنه حافظ على بعض الترديدات الشعبية " لأنها رغم كونها غير واضحة المعاني في أكثر الحالات ، إلا أن في مفرداتها بعض الدلالات " . (٢)

ونرى يوسف العاني يحاول أن يتجنب الوقوع في هذا الاشكال بتغيير بعض مقاطع الأغنية حسب ما يتطلبه موضوع المسرحية ومعانيها ، على نحو ما فعل بأغنية " ماجينه ياما جينه " الاتفة الذكر ، حيث يضيف مقاطع لم تكن موجودة في أصل الأغنية الشعبية ، كالمقطعين التاليين :

* جنبالك قنديل الثور

لامغشوش ولا مسحور

* *

والقنديل بيه خمس شموع

كل شمعة تضوى لأسبوع * (٣)

ومهما يكن من أمر ، فإن يوسف العاني استطاع أن يوظف الأغنية في مسرحه ويميزها عن الإيقاع العام للنص المسرحي دون أن يعزلها عن مضمونه . وهذا مما يدل على وعيه العميق لما يريد ، بريخت من سائر الفنون التي يستعان بها لتقديم " الحكمة " التي تلخص ويعبر عنها وتقدم من قبل المسرح ككل ، من قبل مجموع الممثلين والمخرجين ورسامي المناظر ومصممي الملابس والموسيقيين وأعضاء الجوقة . انهم جميعا يوحدون جهودهم في قضية واحدة عامة دون أن يفقدوا خلال ذلك استقلاليتهم . (٤)

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٨٠ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣٥٨ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٣٧٣ .

(٤) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ٣١٨ .

ب- الفيلم : تعد الشاشة من أهم الوسائل التي أدخلها " بسكاتور " النسي المسرح وأثرى بها تجربته الرائدة التي تبناها بريخت في مسرحه الملحني ، ليس لأنها مجرد وثيقة من الواقع المصور فحسب ، ولكن لأنها " ضمير " ، كما يؤكد هو نفسه (١) .

وفضلا عن ذلك فإن الشاشة بالنسبة لبريخت تؤكد الكلمة وتتيح للمتفرج أن يحكم بصورة مستقلة على أحداث " معينة تهيء الظروف الضرورية لاتخاذ القرارات من قبل الشخصيات " ، (٢) أي أنها تكون وسيلة جيدة لجعل المتفرج يتخذ موقفا عقليا موضوعيا خاصا به هو وحده وليس خاضعا لآراء ومواقف شخصيات المسرحية التي يمكن أن تمارس عليه أثرا يلغي شخصيته ، وهو الأمر الذي يخشاه بريخت ، كما هو معلوم .

وقد انتقلت هذه التجربة الى مسرحنا العربي الملحني بواسطة بريخت دون ريب . فمن أدخلوا الشاشة الى أعمالهم نذكر معين بسيسو في مسرحيته " مأساة جيفارا " ، وذلك في المنظر الثالث حيث يزور " الفلاح الثالث " رفيقه " الفلاح العجوز " كي يخبره عن مصير ابنه العامل في المناجم ، الذي كان مناوئا لجلاديه ومستغليه .

إن " الفلاح الثالث " لا يصف ما حدث للعامل " خوسيه " وزملائه في المنجم ، بل يفسح المجال لشريط يصور مناظر مذبحه رهيبة مأخوذة من أحد الأفلام (٣) . وحينئذ يصبح للكلمة وزن أثقل لدى المتفرج وهو يستمع الى صوت أحد الكادحين يرتفع صدهاء مختلطاً بدوي دقات الأجراس :

" سرقوا أجراس كيستكم ..

ماذا تنتظرون ؟ ..

سرقوا أفخاد نسائكم ..

ماذا تنتظرون ؟ ..

شحدوا السكين وجاءوا يخصونكم ..

ماذا تنتظرون ؟ .. (٤)

(١) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحني . ص ٦٥ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٦٣ .

(٣) انظر الأعمال المسرحية " لمعين بسيسو " . ص ٥٥ .

(٤) الصفحة نفسها .

وفي مسرحية " الخرابة " يقترح يوسف العاني أن تعرض على المشاهدين أشرطة سينمائية تصور مأساة شعبنا في فلسطين وجرائم الامبريالية العالمية في " فيتنام " وغيرها . وذلك للتعبير عما سيدور في المسرح من أحداث ، أو عما سيجسده العمل المسرحي^(١) على حد تحليل المؤلف ذاته .

ونجد ألفريد فرج يستخدم الشريط السينمائي مرارا في " النار والزيتون " وذلك حين يريد أن يعطينا صورة مفصلة عن بشاعة الصهاينة وممارساتهم الوحشية في فلسطين ، فكان المشاهد يرى الممثلين يؤدون أدوارهم على خشبة المسرح وفي الوقت نفسه يرى الشريط السينمائي المصاحب للتمثيل في خلفية المسرح على نحو ما رسم ألفريد فرج : " يتقدم جنديان مسلحان بخطوة الهجوم في صحن المسجد الأقصى الذي تنعكس صورته على ستارة الخلف . يخرجان . تتغير الصورة الى مئذنة مسجد عليها جنود اسرائيليون مدججون بالسلاح بينما ثلاثة جنود يقتحمون أحد المحلات التجارية بعنف . تتغير الصورة الخلفية الى معالم لقرية عربية وأحد الجنود يجذب مواطنا عجوزا من ملابسه بقسوة ليعبر به المسرح ويدخل شاب عربي مكبل بالأغلال تقوده ثلة من الجنود بدافعهم مصوبة اليه . يعبرون المسرح . على ستارة الخلف صورة لكنيسة وجندي يقتاد عربيا معصوب العينين الى جدار ويطلق النار عليه " .^(٢) وبهذه الطريقة يعرض ألفريد فرج الظاهرة وأسبابها ويعرض الصورة ونقيضها ، كأن يعرض على المسرح جموع اللاجئين المشردين من أطفال وشيوخ ونساء ، بينما تشاهد على الستار الخلفي للمسرح صور قادة الصهاينة وروءساء أمريكا يضحكون ملء أشداقهم^(٣) .

وبدلا من الشريط السينمائي نرى كثيرا من مسرحيين الملحنيين يصطنعون " خيال الظل " الذي كان له جذور في التراث العربي .

ولعل الدكتور رشاد رشدي من أبرز الذين حاولوا أن يوظفوا خيال الظل فسي مسرحهم ، ان لم يكن أبرزهم جميعا . ففي مسرحيته " انفرج ياسلام " يتخذة لتقديم حكاية التاجر " خالد بن النعمان " بكاملها منذ بداية المسرحية حتى نهايتها . وهذا بجانب حكاية الشعب المصري نفسه الذي عانى الويلات منذ القديم .

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٣٩٧ .

(٢) فرج ، ألفريد : النار والزيتون . ص ٨٠ .

(٣) انظر مصدر نفسه . ص ٧٧ .

والحكاية التي يقدمها الدكتور رشاد رشدي عن طريق خيال الظل لاتمثل وسيلة تسليية وتنفيس للشعب كما يبدو من خلال المسرحية اول وهلة ، ولكنها تمثل الامل في العدل الذي يحلم به الشعب ، ورفض الظلم الذي يعاني منه في حياته الواقعية ، فضلا عن كونها ضميرا منفصلا في الظاهر ، عن الاحداث في المسرحية ، يقدم صورا تنضح عبرا ، وكأنها مخاض الحياة وزيدتها . ولهذا يشبه الاستاذ " محمود امين العالم " خيال الظل في هذه المسرحية بالجوقة التي تؤدي دورها " بالحركة ، والتشكيل ، والاضاءة " ^(١) وليس بالتعليق والتلخيص وازجاء الحكم بطريقة مباشرة . وما يؤكده هذا الرأي تلك التلميحات والتعليقات التي كان " سعيد " الراوية يتدخل بها من حين لآخر واعطا ومنها ، كما يلي :

" واتعظوا يا اخوان

اتعظوا

فزي ما قلت لكم

من نعم الله على

الانسان أنه اتخلق

حر له ارادة وله كيان " ^(٢)

وممن وظفوا خيال الظل كذلك وليد اخلاصي في مسرحيته " مقام ابراهيم وصفية " حيث نراه في المشهد الثاني منها يقدم شاشة على خشبة المسرح ويعرض من خلالها خياليين يؤديان تمثيلية قصيرة تتناول قصة ابراهيم وابنه اسماعيل ^(٣) عليهما السلام . وذلك للايحاء بما سيدور من احداث مشابهة لتلك القصة الدينية الى حد كبير . وكأن المؤلف يريد من المتفرج ان يستحضر القصة الدينية في ذهنه مسبقا ، كي يقارن بما سيراه فيما بعد .

هذا ، ولا بأس من الاشارة الى ان هناك فروقا جوهرية بين خيال الظل والشاشة فسي المسرح ، الا ان ذلك لا يجعلنا نخض الطرف من بعض وظائفهما المشتركة .

-
- (١) العالم ، محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي . ص ١٢٠ .
 (٢) رشدي ، الدكتور رشاد : مسرح رشاد رشدي . الجزء الثاني . ص ٢٤٤ .
 (٣) انظر " مسرحيتان عن قتل العصافير " لوليد اخلاصي . ص ١٠١ - ١٠٢ .

جـ - اللافتات : وهي من الوسائل التي اخذها عدد قليل من كتابنا المسرحيين الملحنيين عن بريخت . من ابرزهم سعد الله ونوس ، ويوسف العاني . اما ونوس فقد استخدم لافتة واحدة في " حفلة سمر من أجل هـ حزيان " لتحديد موضوع مسرحيته منذ البدايات والقاء الضوء على مسارها واغراضها ايضا . فأول ما يلتفت نظر المتفرج لحظة استقراره على مقعده في المسرح تلك اللوحة السوداء التي تتدلى في مقدمته وتقدم للمشاهد المعلومات التالية : " في تمام الساعة التاسعة الا ربعا من صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ ، شنت اسرائيل ، دولة تمثل اخطر واصعب اشكال الامبريالية العالمية ، هجوما صاعقا على الدول العربية ، فهزمت جيوشها ، واحتلت جزءا جديدا من اراضيها . لئن كان هذا الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الامبريالية واخطارها المحدقة ، فانه قد كشف بجلاء اكثر حاجتنا لان نرى انفسنا ، لان نتطلع في مرآتنا ، لان نتساءل : من نحن ، ولماذا ؟ " (١) .

وقد أدخل سعد الله ونوس كثيرا من اللافتات في مسرحيته " سهرة مع أبي خليل القباني " بعد أن أجرى على نصها تعديلات ، و " أعاد تركيب مشاهد هـ بلائم رؤية اخراجية جديدة " (٢) لفواز الساجر الذي قدمها على خشبة المسرح القومي في دمشق بوصفها مشروعا لتخرج لفيف من طلبة معهد التمثيل نهاية موسم ١٩٨٠ - ١٩٨١ .

وكان كل ما سجل على تلك اللافتات يدعو الى التقدم والنهضة الفكرية ، وهو في مجمله مقتبس من كتابات بعض روادنا الذين أرادوا أن يمسحوا الغبار عن وجه الفكر العربي الاسلامي ويطوروه في عصر أبي خليل القباني ، من أمثال محمد عبده ، ورشيد رضا ، وعبد الرحمن الكواكبي ، ورفاعة الطهطاوي .

كما أدخل سعد الله ونوس كثيرا من اللافتات في رائعته " الملك هو الملك " . ان ونوس في هذه المسرحية يكشف المضمون الجزئي لكل مشهد أو " فاصل " في جملة أو عنوان يعرض على المتفرجين بواسطة اللافتات . وهكذا نقرأ - على سبيل المثال : " عندما يضجر الملك يتذكر

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من أجل هـ حزيان . ص ٥٥ .

(٢) الساجر ، فواز : مقدمة نشرة وزارة الثقافة والارشاد القومي لمسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " التي قدمت بوصفها مشروعا لتخرج لفيف من طلبة السنة الرابعة بالمعهد العالي للفنون المسرحية (قسم التمثيل) . نهاية موسم ٨٠ - ١٩٨١ .

أن الرعية مسلية ، وغنية بالطاقات الترفيهية * (١) " محكوم على الرعية أن تعيش الآن متكرة " (٢) ،
" الملك هو الملك " ، والذي كان المواطن أبا عزة ينسى خصومه " (٣) " أعطني رداً ، وتاجاً
أعطك ملكاً " (٤)

وفي " النار والزيتون " يستعين ألفريد فرج باللاقات على تقديم بعض الرسوم
والاحصائيات التوضيحية (٥) أو تعريف بعض شخصيات المسرحية (٦)

وفي مقدمة " الخرابة " (٧) يلح يوسف العاني على استخدام ملصقات جدارية ووسائل اعلامية
وثائقية تدوين الامبريالية وتندد بجرائمها .

د - الديكور والرسوم : هذان الفنان في مسرح بريخت - مثل سائر الفنون عنده (٨) -
يشترط فيهما ألا يذوبا في الموضوع فيفقدوا استقلالهما ويكونا مصاحبين له ، بل يجب أن
يكون غرضهما الأول هو تفسيره .

لقد وظف الديكور والرسوم توظيفا بريختيا جل كتابنا المسرحيين الملحنيين أغلب
الأحيان . نقول أغلب الأحيان لأن طبيعة الموضوع قد تفرض ديكورا ورسوما درامية .

ففي مسرحية " شمشون ودليلة " يقدم لنا معين بسيسو ديكورا ينضج رموزا ويهدف
الى الايضاح لا الابهام . انه يقدم لنا " هيكل عربة ركاب في منتصف الخشبة - واقفة
بطولها - في مقدمتها سكان سفينة ، وفي مؤخرتها قد ألحقت عربة نصفها الاعلى قسدا
غزت فيه القضبان الحديدية ، ومن ورائها تطل بعض الوجوه " ، في مؤخرتها قسدا
ألحقت عربة أخرى كتب عليها : خطر جدا . فوق العربة يتدلى نسيج عنكبوت ضخمة .

-
- (١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ١٥ .
 - (٢) المصدر نفسه . ص ٢٥ .
 - (٣) المصدر نفسه . ص ٨٥ .
 - (٤) المصدر نفسه . ص ٩٩ .
 - (٥) انظر " النار والزيتون " لألفريد فرج . ص ٨٧ .
 - (٦) انظر المصدر نفسه . ص ٨٦ .
 - (٧) انظر " عشر مسرحيات من يوسف العاني " . ص ٣٩٨-٣٩٧ .
 - (٨) يرجع الى " نظرية المسرح الملحي " لبريخت . ص ٣١٨-٣١٩ .

وفوق السطح خزان كبير يتدلى من جوفه خراطيم طويلة من المطاط . الجانب المواجه للجمهور من هيكل العربة تطل منه ثلاث نوافذ تشبه كل نافذة المقصلة . . عجلة العريسة الخلفية وعجلتها الامامية عبارة عن مربعين كبيرين من الخشب " (١)

هذا جزء من الديكور الذى يطنب معين بسيسوفى وصفه . ولعلنا لانخرج عن جادة الصواب اذا اكدنا أن بسيسو يوظف الديكور على هذا النحو في جميع اعماله دون استثناء .

ويوسف العاني هو الآخر يعد مثالا جيدا على توظيف الرسوم والديكور توظيفاً بريختياً ، كما تدل على ذلك مسرحياته " المفتاح " و " الخرابة " على وجه الخصوص ففي الجزء الأول من " المفتاح " نشاهد مهذا صغيراً خالياً من الطفل يرمز الى مدى رغبة الزوجين — اللذين كانا يجلسان قربه — في الانجاب ، كما نشاهد طريقاً طويلاً — بيضوى الشكل يبدأ من وسط المسرح وينتهي كذلك الى الوسط وكأنه لا يؤدى الى نهاية " (٢) وهو يرمز هنا الى الرحلة الطويلة التي سوف يقوم بها الزوجان بحثاً عن ضمان للوليد المنتظر ، كما يوحي بنتيجة تلك الرحلة التي لا طائل من ورائها . وفي المنظر الخامس من المسرحية ذاتها نشاهد جانباً من القلعة التي تقيم فيها العروس ، وهي ترمز الى مناعة الطبقة البورجوازية وانعزالها عن الطبقة الكادحة .

وفي " الخرابة " يرسم لنا يوسف العاني الديكور على النحو التالي : " المكان شبيه مقهى . المقاعد على شكل مكعبات . كل ما في المكان أبيض ونظيف . في طرف واضح من المكان موقد لعمل الشاي . . مرتفع في عمق المسرح تؤدى عليه بعض المشاهد التمثيلية " (٣)

نلاحظ أن العاني يريد أن يلمح بهذا التأثيث الى بعض معاني المسرحية التي يؤكد ها في النهاية . وعلى وجه التحديد فانه يريد أن يشير الى ان " الخرابة " فيما يسمى عبادة العالم الثالث او العالم المتخلف او النامي ، وهو عالم الفقراء الكادحين ، بل " الخرابة "

-
- (١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٢٠٦ .
 (٢) انظر " عشر مسرحيات من يوسف العاني " . ص ٣٢٥ .
 (٣) الصفحة نفسها .
 (٤) المصدر نفسه . ص ٤٠٣ .

كل "الخرابة" في العالم الرأسمالي المستغل . على الأقل فان تنظيم الاثاث على هذا النحو ولونه الأبيض، يعبر عن شيء من هذه المعاني .

واذن فان كل هذه الامثلة التي ضربناها كان فن الرسم وفن الديكور فيها متميزين ومستقلين بخصائصهما ودالين في الوقت ذاته على الحدث ومفسرين له لامصاحبين له . الا ان هذا التوظيف ليس عاما في المسرح الملحمي العربي . فهناك كتاب ملحميون عديسون ومنهم سعد الله ونوس في سائر أعماله ماعدا "الملك هو الملك" * — كانوا يكتفون بجعل هذين الفنين موهمين بالحياة لامفسرين لها .

ففي "باب الفتوح" يستعين محمود دياب على الايهام بواقعية البيئة التي حقق فيها القائد العظيم صلاح الدين الأيوبي انتصاراته على النحو التالي : "في عمق المسرح نرى تلالداكا يبلغ اعلى مستوى له في اقصى يمين المسرح ، ثم نحس بانحداره على الجانبين . ومن خلفه تلوح قمة جبل حطين . وقد نرى على التل ، في اقصى اليمين ، جزءا ولو ضئيلا من الخيمة التي تظلل صلاح الدين خلال استعراضه للأشرى" (١) وهذا ما يفعله محمود دياب أيضا حين يرسم منظر الفصل الثالث من مسرحيته ، حيث نشاهد ساحة في مدينة القدس تتصل بمدخل طريق حقيقي لارمزي ، ونشاهد " واجهة بيت له شرفة واسعة وعلى يمين بابه ثمة نافذة منخفضة " (٢).

وفي "نهار خليلي" يقسم نواف ابو الهيجا المسرح الى مستويين ، ويقدم الاول منهما بطريقة توهم بالغنى والترف ، فيرسم " طاولة واطئة ميسورة عليها شمعة مشتعلة وضعت ضمن شمعدان نفيس " (٣) ، وعلى الطاولة كأس ملاءى بالويسكي وزجاجة كاملة وصحن فواكه كادت تنفد . منفضة دخان غالية الثمن . علبتان من السجائر الاجنبية . ولاعة غازية " (٣)

(*) في "الملك هو الملك" يرسم لنا سعد الله ونوس ديكورا خاضعا لمواصفات بريخت آنفة الذكر . ويكفي أن ننقل هنا تصور ونوس لبلاط الملك وعرشه : "مرقاة مكسوة بمخمل ثمين ، تنتهي الى مصطبة يتربع فوقها العرش . كرسي ضخم من الابنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان . له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تين ارجواني الالسنه . ماعدا ذلك ، ثمة أبهة عارية . أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ . لاشيء واقعي او انساني " . (انظر "الملك هو الملك" ص ١٥) . ان الاشياء هنا تحمل معاني المسرحية وتجسد مراميها ، وخاصة العرش الضخم الذي يغرق فيه الملك .

(١) دياب ، محمود : باب الفتوح . ص ٨ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٣٨ .

(٣) ابو الهيجا ، نواف : نهار خليلي . ص ٥ .

بينما يقدم المستوى الآخر بطريقة توهم بالفقر والعوز : "غرفة متواضعة جدا ، ضيقة ، يتبين انها غرفة استقبال بالمعنى المجازي ، في بيت عتيق ، نافذة في الصدر ، باب مفتوح الى اليسار . امام الجدار الايمن مكتبة خشبية قديمة فيها بعض الكتب . في الوسط طاولة خشبية عالية " (١) .

ان فن الديكور - او فن الرسم - في هذه النماذج المقتبسة يصبح مجرد خـسـامـد للنص المسرحي او لمواقف النص المسرحي متخذاً الوانها ومسوحها . ولهذا فانه لا يستطيع أن يحافظ على استقلاله - الذي يحرص عليه بريخت خوفاً من انجراف المشاهد - مسـع الأحداث ، وسعيها الى توظيفه كما يريد - بل يذوب تماماً في الموضوع والموقف . وهذا خلافاً لما رأيناه منذ قليل عند كل من " يوسف العاني " و " معين بسيسو " .

واضافة الى هذا كله فان كتابنا المسرحيين الملحنيين كانوا يجارون بريخت في تبسيط الديكور الى الحد الذي يسمح بانتقال المسرح الى مصانع العمال وقرى الارياف .

ان يوسف ادريس يقدم لنا في " الغرافير " مسرحاً يكاد يكون فارغاً تماماً ، " ليس فيه الا منصة خطابة عليها ميكروفونات ودورق ماء وكوب " (٢) في الجزء الاول ، وكريسين وحلبين (٣) وبعض الادوات ، في الجزء الثاني ، اي ان الديكور اصبح وظيفياً ، يقتصر فيه على ما لا يمكن الاستغناء عنه . وهذا ما يقال في مسرح فرحان بلبل وسعد الله ونوس واميل حبيبي وغيرهم .

١٢ - ازالة الجدار الرابع : يؤكـد بريخت أن " المسرح بدون جمهور شيء لا معنى له " (٤) . ومن هنا رأيناه يلح كثيراً على اقامة علاقة عميقة وحميمة وجدلية بين خشبة المسرح والمشاهدين داعياً الى تحطيم الجدار الوهمي الذي ظل يفصل بين الطرفين طوال عصور تمتد من مطلع القرن العشرين حتى عهد ازدهار المسرح اليوناني ، لان المهم بالنسبة لبريخت هو ما يجري " مع " المشاهد ، وليس ما يجري " داخله " (٥) . وموقف بريخت هذا

(١) ابو الهيجاء ، نواف : نهار خليل . ص ٦٠ .

(٢) ادريس ، يوسف : الغرافير . ص ٦١ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١٩٣ .

(٤) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحي . ص ١٣ .

(٥) المصدر نفسه . ص ٩٦ .

طبيعي ومنسجم مع ما يسعى اليه من تغيير ، فلا يعقل أن يكون هناك تغيير دون مغير يصبح بدوره مؤثرا فعلا فيما يحيط به من نظم وظواهر .

وكما سنرى فان بعض كتابنا المسرحيين فهموا بريخت فهما سطحيا ، فاعتقدوا انهم سوف يمنحون لقب " الملحمية " بمجرد أن يعدوا جسورا بين الممثلين والمتفرجين . ولعل هذا يعود الى انهم لم يدركوا من نظرية بريخت سوى هذه الميزة الظاهرة التي تعد هينة اذا قيست بسائر الميزات الاساسية الأخرى . ومن هنا فاننا لا نتردد في ادراج " على جناح التبريزي وتابعه قفه " لألفريد فرج في عداد المسرحيات الملحمية البريختية علما بأنها تحافظ على الجدار الرابع ، ونرفض بشدة أن تنسب مسرحية كمسرحية " الحداد يليق بأنتيغون " ، على الرغم من أن مؤلفها " رياض عصمت " يريد أن يكسر جدار الوهم بين الخشبة والمتفرج منذ البداية ، فيقدم لنا " وصيفا " يخاطب الجمهور على النحو التالي : " مساء الخير ، تبدا كثير من مسرحيات السادة بالخدم ، لكنهم دائما بالطبع يلعبون ادوار الكومبارس . معظم المؤلفين المسرحيين على ما يبدو لا يعتبرون أن لهم أي حق في ان يتصوروا مثل اسيادهم ادوار البطولة والنبل " . (١)

ومهما يكن من أمر ، فان ازالة الجدار الرابع في المسرح الملحمي العربي تتم بطرق مختلفة نحصرها في نوعين مختلفين ، وهما نوع الطرق المباشرة ، ونوع الطرق غير المباشرة .

أ- اما بالنسبة للطرق المباشرة فان الحوار يكون فيها متبادلا بين الممثل والمتفرج ، او يكون الخطاب موجها الى المتفرج دون افساح المجال له كي يناقش ويبدى آراءه ، أي ان الجمهور في هذا النوع من العلاقة المباشرة بين الطرفين الاساسيين قد يكون مشاركا فعلا ، وقد يكون ايضا متقبلا مشاركا داخليا لا خارجيا ، او مشاركا نفسيا لا ماديا .

١- لعل مسرحية سعد الله ونوس " حفلة سمر من اجل هـ حزيران " تعد احسن مثال نستهل به الحديث عن مشاركة الجمهور الفعالة في المسرح العربي الملحمي . فمنذ البداية نرى جدار الوهم بين الخشبة والقاعة ينكسر مباشرة ، ولا يشرع الممثلون في الحوار

(١) عصمت ، رياض : الحداد يليق بأنتيغون ، دار المسيرة . الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٧٨ . ص ١٠ .

كما هو مألوف لدى بريخت وأغیره من الملحنيين العرب وغير العرب ، بل يشع المتفرجون في الاحتجاج على تأخر العرض المسرحي والتذمر من عدم احترامهم ، فيأخذون في الصفير ونشر عبارات تنم عن نفاذ صبرهم :

- " ما هذا ؟ لسنا عبید آبائهم ..
- ياللمهزلة ! أهو فندق أم مسرح !
- عطل فني .
- كالخطأ المطبعي ، تبرير سهل لكل الحماقات .
- أولعلها أزمة وراء الكواليس .
- أو أن الممثلين ضیعوا أدوارهم " (١)

وبعد ذلك يدخل " المخرج " فيحاول أن يعتذر لهم ويشرح اسباب " المؤامرة " التي حيكّت للإيقاع به في هذا " المأزق " ، كما يزعم ، ويحمل المؤلف المسرحي " عبد الغني الشاعر " جزءا كبيرا من مسئولية هذا الخلل ، فيحضر مثلاً كي يؤدى دوره تجسيدا حقيقيا لملاحظات سوء التفاهم بينهما ، ولكن المؤلف يفاجئ المخرج فينهض من بين المتفرجين — ويصر على اعتلاء خشبة المسرح كي يؤدى دوره بنفسه ، ويرفض أن يتقمصه ممثل ما دام هو موجودا .

وحين يتضح وجه الخلاف بين المخرج الذى يهيمه الريح المادى — كما يبدو — مادام لا يريد أن يفوت فرصة الهزيمة فيكلف المؤلف بصياغة مسرحية " صفيح الارواح " — وييسن المؤلف الذى تهيمه الحقيقة ، يتدخل المتفرجون ليحسموا الخلاف بوصفهم المعنيين بالامر الذين عاشوا الاحداث ، ولذا فانهم هم وحدهم الذين يستطيعون أن يرسموا الواقع بتفاصيله ويضعوا أيديهم على خلفيات الهزيمة .

ان المتفرجين يصعدون على خشبة المسرح ويندفعون في النقاش " اندفاعات شبيهة بالانفجار " . انهم يتخطون فيقفزات سريعة حواجزهم الداخلية ، ويمضون مع ما يثيرون مسن الشؤءون في حركة متنامية لا يمكن السيطرة عليها " (٢) على حد تعبير سعد الله ونوس نفسه .

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ه حزيان . ص ٦٥ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٠٨ .

وهذا ما يجعل المخرج يخرج عن طوره ويستنجد بالشرطة في آخر المسرحية بعد ان فشل في تكميم افواههم وتخد يرهم بالموسيقى والرقص اللذين كان يريد أن يستعيفض بهما عن المسرحية ويملا بهما الفراغ .

لنتابع طرفا من النقاش الذي كان يدور . نحن الآن مع المتفرجين السادرين فسي حمى الصراحة ، وهم يقارنون بيننا وبين الفيتناميين الذين انتصروا على الامبرالية الامريكية ، على الرغم من انهم كانوا هم الآخرون فلاحين وفقراء لا يجدون ما يقتاتون به حين تأكل القنابل ارضهم :

- * متفرجون : (من الصالة ، بصوت واحد) واين نحن من الفيتناميين !
- المتفرج ٢ : لكنهم ليسوا غرباء في ارضهم ، لكنهم لا يعيشون في جزر منفية ، لكنهم ليسوا ارقاما مبعثرة في سجلات نفوس مهترئة .
- متفرج ٣ : (من الصالة) ايضا ليسوا حشرات على الارض كالتمسل ، كالديدان .
- (ويخرج من الصفوف ليقف في الممر الموازي)
- متفرج ٤ : وليسوا دوا با غذاؤها اعشاب الارض والاماني اليائسة .
- (ويخرج من الصفوف ليقف في الممر الموازي)
- المخرج : (مبهوتا . . لاعضاء الفرقة) ألا ترون ؟ يتجاوزون كل حدود . . لا . . لن نسمح لهم . (١)

ان مشاركة المتفرجين في الحوار على هذا النحو ليس كفيلا بازالة جدار الوهم فحسب بل يمكن القول انه كفيلا بخلق وجود حقيقي وانصهار للمواجهات الاجتماعية والفكرية والنفسية في بوتقة واحدة .

ليس من شك في ان المتفرج الذي دفع ثمن التذكرة ليشاهد المسرحية يدرك جيدا ان الممثل الذي ينهض من جانبه في القاعة ليعلق ويناقش ويغضب ويصرخ ويسخر ويضحك

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ٥ حزيران . ص ١٠٧-١٠٨

اويتألم ، ممثل محترف أنفق الساعات الطوال في الدرية والمران على تأدية دوره . ولكن ذلك لا يحول دون احساس المتفرج بانكسار جدار الوهم ومسئوليته عما يطرح من آراء وما يتخذ من مواقف .

ان هذا النوع من التواصل بين خشبة المسرح والقاعة يعد خطوة جبارة في سبيل خلق تواصل مرتجل بين الطرفين - وهو ما لم يجزؤ بريخت نفسه على الدعوة اليه - على غرار ما يتناهى سعد الله ونوس الذي يحلم " بمسرح تمتلئ فيه المساحات . عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني يؤدي في النهاية الى هذا الاحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته " (١)

وهذا التواصل الحميم بين خشبة المسرح والقاعة ، هذا التواصل الذي يحققه سعد الله ونوس يكاد يحققه سالم النحاس في " الانتخابات " . فبعد أن يحيي " المخرج " المتفرجين ويقدم لهم نفسه ، ويعطيهم فكرة عن موضوع المسرحية المزمع عرضها ، يخبرهم بأن المسرحية تختلف عن المسرحيات التي اعتادوا مشاهدتها ، لان الدور الرئيسي فيها سوف يسند الى واحد من بين المتفرجين ، وازافة الى هذا فانه يقترح عليهم ان يشاركوا في التمثيل : " ولعلكم انتم ستتلون القيام بسائر الادوار اذا اقتضى الامر . . ولا بأس عليكم ، فنحن نقبل الهواة ، بل نقبل أى شخص يحب أن يجرب نفسه في لعبة التمثيل " (٢)

ويعبر في البداية ثلاثة من المتفرجين عن رغبتهم في المشاركة في التشخيص ، فينتقي المخرج من بينهم " عباد " خريج الجامعة الذي شب في بلدية " الكرك " مكان أحداث المسرحية .

وعلى التوزيعنا سالم النحاس على أبواب موضوع " الانتخابات " من خلال سـؤال وجهه المخرج الى " عباد " عما اذا كان يذكر أنه سبق له أن مارس حقه الانتخابي - هو الذي عاش فترة طويلة من عمره في " الكرك " ، فيؤكد انه ما منح ذلك الحق قط ، وحتى في المدرسة الابتدائية كان المدير هو الذي يعين " عريف الصف " الذي كان " دانا الاقوى جسدا او الاوفرما لا . . والافضل في الدروس " (٣)

- (١) ونوس ، سعد الله : مقدمة " مغامرة رأس المملوك جابر " . ص ٤٣ .
- (٢) النحاس ، سالم : الانتخابات . ص ٧ .
- (٣) المصدر نفسه . ص ٩ .

ان المتفرج حتى الآن يحس أن جدار الوهم منكسر تماما ، وأن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد طرح لقضية واقعية على الرأي العام .

وعندما يفتح المخرج الستارة ويعلن عن بداية التمثيل لاتنقطع الصلة بين القاعة والخشبة ، بل اننا ما نلبث أن نرى متفرجة — وهي سلمى — تنهض من مقعدها وتقترب من الخشبة طالبة من عباد — الذي كان قد انخرط في معمة القضية واخذ يحاول فسي البداية أن يدافع عن حقه وحق الشعب بالقانون — أن يصطحبها معه الى محام ، عسى أن تسهم في الدفاع عن حق المرأة في الانتخاب .

وبمعن المؤلف في ازاحة الحدود والسدود بين القاعة والخشبة على هذا المنوال ، فيبيح لمتفرجين آخرين ان يتدخلوا في النقاش من حين لآخر ، بل يبيح لهم أن يعتلوا خشبة المسرح بحرية .

وحين يملي عباد نص عريضة باسم الشعب تطالب بممارسة حق الانتخاب ، تقدم للجمهور كي يوقع عليها :

” متفرج ٩ : كأننا سنحصل على آلاف التواقيع .
سلمى : سنبدأ بأنفسنا أولا . . . اننا الآن نؤلف لجنة تحضيرية قاعدية . نأخذ أولا توقيعات الذين في الصالة ونتفاهم مع الاخوة والاخوات فيها على تأليف لجان تحضيرية قاعدية أخرى تقوم بنفس عملنا . . . وتفرغ هذه العريضة بحشرات النسخ ونخرج بها الى الشارع ” . (١)

وهكذا ينتشر الممثلون في أرجاء القاعة لجمع التوقيعات ، وكأن الأمر جد في جسد .

ان سالم النحاس في هذه المسرحية استطاع أن يقيم جسورا داخلية وخارجية بين العرض والقاعة ، وأن يخلق وجودا واقعيا حقيقيا يمكن أن يؤدي الى اندفاع بعض المتفرجين

(١) النحاس ، سالم : الانتخابات . ص ٤٥ .

تلقائيا الى المشاركة الفعالة ، اذا عرضت المسرحية في وسط تعود أهله أن يمارسوا حريتهم ، خاصة وأن المخرج كان يلح على حرية الاسهام في الحوار^(١)

وهذا التواصل الذي انشأه كل من " سعد الله ونوس " و " سالم النحاس " بين المتفرج والممثل ، نجده أيضا في مسرحية " التصفية " لـ " نواف أبي الهيجاء " الذي يقدم لنا جوا شبيها بالجو الذي رأيناه في مسرحيتي ونوس والنحاس .

ان " نواف أبا الهيجاء " يتبع الأسلوب ذاته في ازالة الجدار الوهمي بين القاعة والخشبة المسرحية ، وذلك من خلال فسح المجال أمام المتفرجين ليناقشوا المشايين و " المخرج " و " المؤلف " ، ويعبروا عن انطباعاتهم عما يرونه .^(٢)

وبعد ، فانا نلاحظ في هذا النص وفي النصين آنفي الذكر ، دعوة ضمنية الى مسرح مرتجل مفتوح ، لأن النص هنا غير مكتمل ، أو يريد مؤلفه الا يكون مكتملا على الأقل ، حتى يفسح المجال للمتفرجين أن يكملوه .

وكما ألمحنا من قبل فان بريخت نفسه لم يدع الى هذا النوع من المسرح الذي يريد أن يكسر جدار الوهم كلية ، ويحيل العرض الى شيء من قبيل الندوة الاجتماعية أو السياسية ، على نحو ما كان يريد مسرح " الحكواتي " اللبناني الذي سبق لنا أن تحدثنا عنه .

وعلاوة على ذلك فان هذا المسرح المرتجل يحتاج في نجاحه الى دراسة اجتماعية ونفسية للوسط الذي يراد انشاؤه فيه . وقد فطن الى ذلك سعد الله ونوس الذي أكد أن الموهبة وحدها لا تكفي للارتجال ، بل لابد من " بحث طويل في ظروف البيئة وبنيتها " .^(٣)

ذلك أن الارتجال لا يمكن أن يتحقق في كل المجتمعات . ان ازالة الجدار الرابع عندنا - مثلا - يقتضي أن تمحي تلك الرواسب النفسية التي استقرت في اعماقنا وأصبحنا

(١) النحاس ، سالم : الانتخابات . ص ٢١ ، ٣١ .

(٢) أبو الهيجاء ، نواف : التصفية . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٢ . ص ١٢ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٤٧ ، ٥٦ ، ٥٠ ، الخ

(٣) ونوس ، سعد الله : مقدمة " مغامرة رأس المملوك جابر " . ص ٤٣ .

تعوقنا عن ممارسة حريتنا بجرأة عفوية . انه من الصعب أن ينهض أى متفرج في القاعة ليعتلي خشبة المسرح ويعبر عن افكاره دون وازع ديني او سياسي أو أخلاقي ، لأنه تعلم الخوف منذ قرون طوال . وحتى لو اصدرنا قانونا يبيح التعبير الحر فاننا لن نتوقع أن يشارك المتفرجون بتلقائية مطلقة ، مادامت تلك الحواجز والرواسب تعيش في أعماقنا . ان ممارسة الحرية تقتضي شرطها الاساسي ، وهو أن تكون تابعة من الداخل أولا وقبل كل شيء .

ويبدو أن " معين بسيسو " في مسرحيته " الصخرة " لم يكن يرغب في الوصول بتحطيم الجدار الرابع ومد الجسور بين القاعة والخشبة الى حد التفكير في مسرح ارتجالي ، بل كان يفسح المجال للتواصل في حدود .

" احد المتفرجين : فلنكسر هذه القبة . .

ولنخرجه من تحت الأحجار . .

المتفرج الثاني : اسكت ، نحن هنا نتفرج . . " (١)

على هذا النحو كان معين بسيسو يسمح بمشاركة المتفرجين في النقاش .

٢- وفيما يتعلق بالوجه الآخر من التواصل المباشر بين القاعة وخشبة المسرح نستطيع أن نضرب أمثلة عديدة . أولها " بيت الجنون " لتوفيق فياض حيث نرى أستاذ التاريخ " سامي " يقترب من الجمهور من حين لآخر ويخاطب الحاضرين دون حرص منه على معرفة آرائهم الخاصة أو حرص على سماع اجاباتهم على أسئلة كان يطرحها عليهم .

" يا اله السماء !

أنتم ! . .

ماذا تفعلون هنا ؟

كيف دخلتم داري بحق الشيطان ؟ !

كيف استطعتم ذلك ؟ ! " (٢)

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٣٥٦-٣٥٧ .

(٢) فياض ، توفيق : بيت الجنون . ص ٢٩ .

هكذا يخاطب "سامي" المتفرجين حين يكشف فجأة أنه ليس وحده في المسرح وأن هناك أناسا "يتطفلون" عليه ، فينصتون الى حديثه المتوتر مع نفسه ويهتكون سره واجسه وأحيانا أخرى نراه يختار متفرجا معينا كي يطرح عليه أسئلته ويخمن اجابات مفترضة عنها ، على نحو ما فعل مع احدى الحاضرات :

أعني .. أعني أن تكوني مجرمة ؟
وأن تقضي على كل أثر لجريمتك ؟
(مستدركا)
أوه .. لم أقصد .. أعني ..
كنت أعني .. أعني ..
أن يكون جنينك من صنع حداد .
ثم .. ثم يميته ؟
أجل .
هذا ما كنت أعنيه بالضبط !
(بسرور)
أشكرك ..
لا يتحتم علي ذلك ..
ولكنني أشكرك !
مجرد أن تنتصرى لرأيي ،
أن تحاولي اقناع غيرك بصحة رأيي ،
تميل بكفة الغلبة لي في النهاية " . (١)

وإذا كان توفيق فياض يظفي على هذه العلاقة بين القاعة والخشبة شيئا من اللاوعي ،
مادام الشاب "سامي" يخاطب الجمهور وكأنه يهذي - وهي الحال التي لا تتطلب مشاركة
مادية من المشاهدين ، فان "وليد اخلاصي" في مسرحيته "سهرة ديموقراطية على
الخشبة" يقدم لنا شخصيات تخاطب الجمهور وتطرح عليه أسئلة هي الاخرى دون أن تفسح

(١) فياض ، توفيق : بيت الجنون . ص ٥٣-٥٤ .

له مجال الاجابة ، على الرغم من كون تلك الاسئلة واعية وان تلك الشخصيات طبيعية عادية .

" ألا تستغربون معي وتتساءلون لم المسرح يقدم ليلا في بلادنا ؟ ! أليس هذا بدليل على أنه للتسلية وتمضية الوقت ؟ أترأه تسلية لنا أم لكم ؟ " (١)

هكذا يطرح " الأستاذ " أسئلته على المتفرجين في " سهرة ديموقراطية " دون انتظار اجاباتهم . وهذا ما يفعله " الغريب " في آخر المسرحية ذاتها (٢)

وقد ينشئ المؤلف هذا النوع من العلاقة بين القاعة والخشبة بواسطة الجوقة التي تقف في مواجهة الجمهور فتعلق على الأحداث ، أو تدلي ببعض المعلومات كي ترسم خلفيات تلك الأحداث ، أو تستخلص العبرة مما جرى مزجية النص والموعظة للمشاهدين .

في مسرحية " سليمان الحلبي " لألفريد فرج نجد أمثلة كثيرة لعلاقة الجوقة بالمتفرجين وإزالة جدار الوهم : ان تدخل الجوقة عقب مشهد اعتداء اللصوص على بعض المسافرين وما كان من شجار بينهم وبين سليمان الحلبي ورفيقه يعني - فيما يعنيه - إقامة تواصل بين الخشبة والقاعة : " اذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقا من العدم ، فان المناسر يحق لها ما تختص به من مال في الطريق " (٣) كذلك خاطبت الجوقة المتفرجين اثر سطو " حدايية " وأعوانه على الفلاحين الفارين من الهجوم الفرنسي .

وفي بداية المسرحية نرى الجوقة تعطينا لمحة تاريخية عما كان من غزو الفرنسيين لمصر : " في الرابع عشر من أبريل سنة ١٨٠٠ أنذر الجنرال مدينة مصر بالتسليم ، ورفض الشوار الانذار . وفي اليوم التالي بدأ الهجوم ٠٠٠ الخ " (٤)

الجوقة هنا تتواصل مع المتفرج ، على الرغم من أنها لم تصدر حركة أو إشارة تنبه الى

(١) اخلاصي ، وليد : سهرة ديموقراطية على الخشبة ، ص ٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٩٤ .

(٣) فرج ، ألفريد : سليمان الحلبي ، ص ٥٢ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٩ .

أنها تعنيه بكلامها ، خاصة وأن ألفريد فرج يقدمها " في مشهد محايد " (١) ، لأنها لو لم تكن كذلك لالتبس الأمر قليلا على المتفرج .

وفي مسرحية " النار والزيتون " نرى ألفريد فرج ينشئ علاقة بين المشاهد وبين الممثلين منذ البداية ، وذلك حين يجعل المغنين يخاطبون المتفرجين على النحو التالي :

" المسألة تخصك !

ان كنت في لبنان ، في ليبيا .. كنت في المغرب ..

اوعى تقول — ميهمنيش .. المسألة تخصك .

علشان عليك الدور .. حيجي بعدنا دورك .

علشان حياتك .

علشان بلادك .

حريتك ، دارك ، ومستقبل ولادك .

المسألة تخصك " (٢)

وفي " اتفرج ياسلام " للدكتور رشاد رشدي لاكتفي الجوقة بهذا التواصل الذي رأيناه في " سليمان الحلبي " ، بل توجه الخطاب الى المتفرجين بلفظ صريح على النحو التالي :

" ألف تحية وألف سلام

للموجودين

لولا أنفسهم

لولا وجودهم

كلنا فضلنا

كده واقفين

مطرح ما كنا

من سنين " (٣)

(١) فرج ، ألفريد : سليمان الحلبي . ص ١٩

(٢) فرج ، ألفريد : النار والزيتون . ص ٧٠ .

(٣) رشدي ، رشاد : مسرح رشاد رشدي . ص ٢٤٦ (الجزء الثاني) .

ب- واما بالنسبة للطرق غير المباشرة للتواصل بين خشبة والقاعة فانها تتم على ثلاثة اوجه :

١- اولها أن يجرى الحديث عن المسرح على خشبة ، بحيث يذكر المتفرج أن ما يعرض أمامه مجرد تمثيل وأنه يشاهد المسرح لا الحياة .

ويقدم لنا كتابنا المسرحيون الملحيمون أمثلة عديدة على ذلك . ففي " العشاق لا يفشلون " يطرح الممثلون مشكلة المسرح الذي يناسب العصر ويخدم قضايا العمال ، ويصف " سامر " - وهو عضو اللجنة الثقافية العمالية - المسرحيات التي يريد ها بأنها " تحك بالملح على جرح الناس لتؤلمهم " مسرحيات تفضح الفساد أمامهم ، وتكشف الزيف في واقعهم " (١) وهذا ما يفعله الممثلون أيضا عندما يناقشون مشهدا مسرحيا اقترح عرضه على العمال في المصنع فأبدى " سامر " تحفظه عليه : " لكننا بحاجة الى شي أكثر عمقا . الى مشهد يناقش أمورنا بشكل أوضح " (٢)

أما وليد اخلاصي فانه يقدم لنا الممثلين في مدخل " سهرة ديموقراطية " وهم يناقشون " المتعة " في المسرح (٣)

وفي " الغرافير " نرى " عامل الستار " يضيق ذرعا بالممثلين الذين أدخلوا بنظام المسرح وتجاوزوا الوقت المحدد - وهم سادرون والمتفرجين في مناقشة المشكلة العويصة التي تطرحها المسرحية - لنهاية العرض ، فيعتلي خشبة المسرح محتجا :

" جرى ايه يا جده ان انتوا فاكرينه مسرح أهلي من غير نظام ، وقتكم انتهى . من زمان وايدى حازر فيها حبل الستارة م الصبح لما حايقطعها انكو تنهوها ما فيش فائدة .. هو ما فيش نظر .. ما فيش احساس " (٤)

(١) بلبل ، فرحان : العشاق لا يفشلون . ص ١٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٥ .

(٣) انظر " سهرة ديموقراطية على خشبة " لوليد اخلاصي . ص ١٠ .

(٤) ادريس ، د . يوسف : الغرافير . ص ١٩٢ .

ونجد في أعمال معين بسيسو كثيرا من هذه التلميحات التي تبعد الوهم . ففي " مأساة جيفارا " ^(١) يرد ذكر المسرح على السنة المثلين من حين لآخر ، وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحية " ثورة الزنج " ^(٢) .

وليس شرطاً أن تذكر كلمة " مسرح " كي يهتز جدار الوهم ، بل اننا نجد كلمات أخرى او مصطلحات مسرحية تؤدي الوظيفة ذاتها . فعندما يسمع المتفرج " الشاب الخامس " في " باب الفتوح " لمحمود دياب يقول : " علينا الآن أن نسترد أسامة من صحراء فلسطين " ونستأنف لعبتنا " ^(٣) يذكر فوراً — ان كان قد اندمج — أن ما يراه لعبة ليس إلا ، وهذا اللفظ يتردد على السنة المثلين في " باب الفتوح " ^(٤) وفي " ليالي الحصاد " ^(٥) أيضاً .

وأحيانا ينبه الجمهور بلفظ " التمثيل " أو " التشخيص " ، كما نجد في " ليالي الحصاد " ، كأن يعلق " البكري " على تقليد أحد الممثلين له : " فيه غلطة صغيرة وجعت فيها .. وانت بتشخصني " ^(٦) وهذه الكلمة — أو مرادفها — تستعمل كثيرا في المسرحية ذاتها ^(٧) .

ويستخدم معين بسيسو اشارات أخرى تحقق الغرض نفسه ، مثل " المخرج " ^(٨) و " المؤلف " ^(٩) و " الكومبارس " ^(١٠) و " الكواليس " ^(١١) و " الخشبة " ^(١٢) . الخ .

وقد يعلن الممثل عن بداية " الباب " أو نهايته مثلما حدث في " ليالي الحصاد " ^(١٣) . كما يمكن أن ينوه الممثل بكتاب مسرحي معروف مثل " بريخت " على نحو ما فعل " الاستاذ " في مسرحية " ليلي والمجنون " ^(١٤) لصالح عبد الصبور :

- (١) انظر " الأعمال المسرحية " لمعين بسيسو . ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ على سبيل المثال .
- (٢) انظر المصدر نفسه . ص ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ .
- (٣) دياب ، محمود : باب الفتوح . ص ٧٦ .
- (٤) انظر المصدر نفسه . ص ١٧ ، ٢١ ، ٢٢ .
- (٥) انظر " ليالي الحصاد " لمحمود دياب . ص ١٠٤ .
- (٦) المصدر نفسه . ص ٩٤ .
- (٧) المصدر نفسه . ص ٤٩ ، ١٠٠ ، ١٠٦ ، ١٥١ .
- (٨) انظر " الأعمال المسرحية " لمعين بسيسو . ص ١٤٥ .
- (٩) المصدر نفسه . ص ١٦٠ .
- (١٠) المصدر نفسه . ص ١٢٥ .
- (١١) المصدر نفسه . ص ١٨٣ .
- (١٢) المصدر نفسه . ص ١٠٣ .
- (١٣) انظر " ليالي الحصاد " لمحمود دياب . ص ١٠ ، ٤٩ .
- (١٤) انظر المجلد الاول من " ديوان صلاح عبد الصبور " . ص ٧٤١ .

وهكذا فان كتابنا المسرحيين الملحنيين استطاعوا أن " يتفننوا " في ابتكار التلميحات التي توحى للمشاهد بأن ما يراه على خشبة المسرح لا يعدو أن يكون تمثيلا .

٢ — ثانيها أن توزع الأدوار على الممثلين أمام الجمهور . ان " الفرغور " يبحث عن واحد من المتفرجين يؤدى دور " السيد " في مسرحية " الفرافير " ليوسف ادريس ، كما يبحث عن واحدة تؤدى دور الزوجة ^(١) ويتطور الأحداث نرى الممثلين يتبادلون الأدوار فيصبح " الفرغور " سيدا ، و " السيد " فرغورا . وفي " افرج ياسلام " يجعل رشاد رشدى " سعيدا " صاحب خيال الظل يوزع الأدوار على مثلي " البابه " أمام الجمهور كذلك ، ثم يعود هو الآخر فيعيد توزيعها من جديد على النحو التالي :

" سعيد : يا لله . عبد الحال خد مكان التاجر ابن النعمان . . وانت التاجر رضوان بن رضوان . . وانتى تقفى مع جوزك فـسى الدكان ، وانتى (لبقية الجوقة) الناس في السوق . .

أحد الرجال : وأنا كمان ؟

سعيد : أيوه

نفس الرجل : بس انا السلطان . .

رجل آخر : وأنا ابن السلطان . . (٢)

وبهذه الطريقة يستطيع الكاتب المسرحي أن يؤكّد للمتفرجين بالحركة واللفظ هذه المرة — لا باللفظ وحده — أن ما سوف يعرض عليهم وهم فحسب ، ولا يفعل ذلك في بدايـة المسرحية فقط ، ولكنه قد يعيده مرة ثانية وثالثة وخامسة ، وكأنه يخشى أن يكون المشاهد قد اندمج مع الخشبة وغرق مع الأحداث فأصبح يظنها حقيقة واقعية . وهذا ما نراه بشكل واضح في " ليالى الحصاد " حيث نرى أهل القرية يسهرون ويتسامرون ويمارسون " لعبتهم " المفضلة ، وهي التشخيص الذى يسمح لهم بتقمص بعضهم بعضا . وقد يحدث من حين لآخر أن يحتج الشخص — بفتح الخاء — على الشخص الذى يتقمصه . كما أنه قد يحدث أن يكون ممثل ما يؤدى دورا معيناً ، ثم يحلّو له أن يؤدى دوره هو ، كما فعل " علي الكتف " الذى مثل دور " البكرى " ثم تخلص عنه فجأة ليمثل دوره هو في موقف مع والدته : " ميت

(١) ادريس ، يوسف : الفرافير . ص ٦٨ وما يتبعها .

(٢) انظر الجزء الثاني من " مسرح رشاد رشدى " . ص ١٢٢ .

مرة جلت لك يامه أنا مشزارع ولا جالع ٠٠ انا عدتش بتاع زراعة ٠٠ انا بتاع عربيات^(١) وبعد ذلك يعود من جديد الى تمثيل دور البكرى الذى كان موجودا ليؤدى دورا آخر ، أو يعلق على من يشخصه أو يذكر أمورا تلقي ضوءا على خلفيات الصراع بين القريتين المتجاورتين — في المسرحية .

وفي " حفلة سمر " يرفض " عبد الغنى الشاعر " أن يشخصه ممثل مادام موجودا في القاعة ، فينط على خشبة المسرح ليؤدى دوره بنفسه ، كما رأينا من قبل عرضا . وكذلك الامر بالنسبة لمسرحية " الانتخابات " التي يجرى توزيع الادوار فيها على مرأى من المتفرجين — وبمشاركتهم .

واحيانا نجد كتابنا الملحميين يقدمون مسرحا داخل مسرح ، ويجعلون الممثلين — في هذه الحال — يؤدون دورين بالضرورة ، ويوزعون الدور الثاني حتما امام المشاهدين . ان فرحان بلبل في " لا تنظر من ثقب الباب " يجعل الممثلين — الذين يعين لهم أن يمثلوا حكاية " السلطان ووزرائه " — يتقاسمون الادوار أمام الجمهور على هذا الغرار :

نجوى :	أنت مهرج مولانا السلطان .
نعيم :	ما يعني ذلك ؟
نجوى :	تقول ما يخطر على بالك دون أن تخشى شيئا
نعيم :	يا سلام
رشيد :	وأنت ؟
نجوى :	أنا الجارية . اقتربوا مني حتى أشرح لكم أدواركم ^(٢) .

بعد تشخيص هذه المسرحية التي كانت ذات علاقة بموضوع المسرحية الأم ، يستكشف مدير العمل وأتباعه عن مواصلة " اللعبة " التي أزعجت الستار عن تلاعبهم بمصالح العمال ضمنا ، ويعودون الى أدوارهم الأولى^(٣) .

- (١) دياب ، محمود : ليالي الحصاد . ص ٥٩ .
- (٢) بلبل ، فرحان : لا تنظر من ثقب الباب . ص ٢٩ .
- (٣) المصدر نفسه . ص ٣٥ .

وفي "سهرة ديموقراطية على الخشبة" نرى "الاستاذ" يقدم زملاءه الممثلين للجمهور ويعرف بالأدوار التي سوف يؤدونها ، ثم يفسح المجال لكل ممثل كي يعبر عن رأيه في دوره وموقفه منه على هذا النحو :

"الطبيب : (للجمهور) ارحب بكم . لقد أحببت دورى . في الحقيقة فكرت به منذ القراءة الأولى للمسرحية . أنا أحب أن ألعب دور الأطباء ، فهم يستأثرون باهتمام الناس في الحياة العادية وعلى المسرح أيضا .
الطبيب عنصر مقدس في بلادنا " (١)

وحين تؤدى " لعبة " السهرة غرضها ، ويتم فضح الطبقة البورجوازية يعود الممثلون الى شخصياتهم السابقة ، ماعدا " الاستاذ " الذى يرفض ذلك ويصر على مواصلة " اللعبة " التي تصبح لديه حقيقة جادة وواقعا لا يتردد في التهديد باطلاق النار على زملائه من أجل استمراره واصلاحه .

اذا كان وليد اخلاصي قد نجح في كسر جدار الوهم في البداية حين جعل الممثلين يناقشون فن المسرح ، ويخاطبون الجمهور ويلقون على أدوارهم ، فانه عاد قبل نهاية المسرحية فبنى ذلك الجدار من جديد ، بل انه حين يقدم لنا " الاستاذ " مصمما على استمرار الوهم الذى أصبح عنده حقيقة ، يوحي للمشاهد بأن اللعبة هي الحقيقة والحقيقة هي اللعبة . وهو هنا يذكرنا بالكاتب المسرحي الايطالي " لويجي بيرانديللو " الذى طالما عزف على هذا الوتر في أعماله (*) .

وبدلا من توزيع الأدوار على الممثلين أمام الجمهور نرى فرحان بلبل يلجأ الى طريقة أخرى في مسرحيته " القرى تصعد الى القمر " تعتمد في كسر جدار الوهم على الحركة وحدها دون اللفظ ، وذلك من خلال قيام الممثلين بلبس ثيابهم التي تعود الى العهد العثماني امام المتفرجين (٢) .

- (١) اخلاصي ، وليد : سهرة ديموقراطية على الخشبة . ص ١١ .
(*) انظر على سبيل المثال مسرحيته " شخصيات تبحث عن مؤلف " . ترجمة اسماعيل محمد . سلسلة روائع المسرح العالمي . عدد ١٤ . الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة ؟ ، وانظر ايضا " هنرى الرابع " . ترجمة محمد اسماعيل محمد . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٦ .
(٢) انظر " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل . ص ٣٨ .

٣- أما ثالث أوجه الطرق غير المباشرة فهو تركيب قطع الديكور أمام المشاهدين .

فالممثلون في " مأساة جيفارا " لمعين بسيسو يبرزون من خلف الكواليس وهم يدفعون عرباتهم اليدوية ويقومون بتغيير الديكور . . . ويقومون الديكور من جديد .^(١) وتفتح الستارة على قطع الأثاث المتفرقة على خشبة المسرح دون ترتيب في مسرحية فرحان بلبل " لا تنتظر من ثقب الباب " . وقد فعل هذا — بالطبع — عن قصد حتى يرتب كل شيء أمام المتفرجين ، ولهذا نرى الممثلين بعد قليل يشعرون في ترتيب الأثاث بحيث " يأخذ المسرح شكل غرفة عادية " .^(٢) وحين تنتقل الأحداث في المسرحية الى زنزاة " فؤاد " مدير المعمل يرتب الممثلون قطع الأثاث البسيطة على رأى من المشاهدين .^(٣)

هذا ما يفعله ولید اخلاصي كذلك في " مقام ابراهيم وصفية " ، ان يتقدم " المنشد " مع الممثلين على خشبة المسرح ويعلمهم بأن المنشدين سوف يطربون الجمهور بينما يستعدون هم لاستكمال المناظر والألبسة وصنع مشهد يمثل مقاما .^(٤)

* * *

ومهما يكن من أمر ، فان اقامة التواصل بين القاعة والخشبة وتحطيم جدار الوهم بين الطرفين قد تحقق بشكل جيد . باندفاع المتفرجين الى الخشبة ومشاركتهم في الحوار ، أو باندفاع الممثلين الى القاعة ومناقشتهم . ولكن هذه الطريقة تحتاج الى اختلاط واسع النطاق بين المتفرجين والممثلين على نحو ما نرى في " حفلة سمر " او " الانتخابات " حيث ينوف عسدد المشاركون من الجمهور عن العشرة . وهذا ما يقال عن نزول الممثلين الى القاعة . أما حين يكون العدد قليلا فان التواصل وتحطيم جدار الوهم لا يتمان بشكل مرض ، لأن المشاركة تبدو في هذه الحال مفتعلة وممجوجة .

وازالة الوهم بطريقة غير مباشرة بيد وأسلم من مخاطبة الجمهور دون انتظار تعليق أو رأيه . ان محمود دياب استطاع أن يزيل الوهم في " ليالي الحصاد " بلباقة دون أن يظفر

(١) بسيسو ، معين : الأعمال المسرحية . ص ١٣٩ .

(٢) بلبل ، فرحان : لا تنتظر من ثقب الباب . ص ٨ .

(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٦١ .

(٤) انظر " مقام ابراهيم وصفية " لولید اخلاصي . ص ١٠٤ .

الى جعل الممثلين يخاطبون المتفرجين من حين لآخر كي يذكروهم أن ما يجري أمامهم مجرد تمثيل .

علاوة على كل هذا فإن نفس الحائط الرابع ليس عملية شكلية فحسب ، بل يجب أن يكون عملية موضوعية أيضا ، والا فقد معناه وحق لقائل مثل ألفريد فرج أن يقول : " الحائط الرابع ، وإن دمره المخرج من ناحية الشكل ، قائم من ناحية الموضوع " . وهو الحاجز الفاصل الذي لا يزال فريق الممثلين المؤثر والجمهور المتأثر " هو " . في حدودهم يتحركون ، وأولا في حدودهم يستقبلون " (١) .

أن المواضيع الواقعية التي تطرح مشكلات المتفرج هي الكيفية بإزالة الجدار بين القاعة والخشبة أكثر من غيرها ، وتدوير الحائط الرابع من حيث الشكل لن يجعل الكاتب المسرحي بريختا إذا كانت منطلقاته الفكرية والجمالية مختلفة عن منطلقات بريخت .

١٣ - إذا كان الفكر المسرحي ^{في} الدرامي يحدد الوجود ، فإن الوجود الاجتماعي والمادى هو الذى يحدد الوجود في مسرح بريخت . من هنا كانت الظروف المادية والاجتماعية هي المحرك الأساسي للعمال في " جان دارك قديسة المسالخ " - على سبيل المثال ، لقد كانت دوافع " جان دارك " في هذه المسرحية روحية أو فكرية دينية ، أن صرح التعبير ، ولكن تلك الدوافع لم تلبث أن تغيرت بعد أن خضعت للتجربة والممارسة . ومن هنا كذلك كانت هذه الظروف هي التي قد لعبت الدور الأساسي في تحريك شخصية " الأم شجاعة " و " شن تي " ، و " بونتيلا " وغيرها من الشخصيات .

وهذا ما نجده لدى جل كتابنا المسرحيين الملحنيين الذين لم يكتفوا بتحديد أسباب الظواهر تحديدا موضوعيا اجتماعيا وماديا فحسب ، بل تجاوزوا ذلك الى تحديد دوافع الشخصيات على نفس الفرار .

في " العشاق لا يفشلون " لفرحان بلبل تحدد ظروف العمال سلوكهم وشخصياتهم . وكذلك تحدد شخصية التاجر " أبي محمود " بمهنته وثروته . ويتأكد لنا هذا بشكل أوضح

(١) فرج ، ألفريد : دليل المتفرج الذكي الى المسرح . سلسلة كتاب الهلال . عدد ١٧٩ . دار الهلال . القاهرة ١٩٦٦ . ص ١٣١ .

عند شخصية "خليل" في "الجدران القرمزية" للمؤلف ذاته . اننا في البداية أمام شاب ناظم على حياته الخاملة وجانح الى التمرد والثورة ، ولكنه كان فريسة للتردد وغموغمو السوءية : "من أنا ؟ وما أنا ؟ والى أين أسير ؟" (١) وتحاول "سعاد" خطيئته أن تخرجه من "جدران القرمزية" وتدفعه الى الانخراط في صفوف منظمة التحرير الفلسطينية ، فيفساد البيت حانقا على أخيه "سلمان" الذي يرى فيه انسانا جشعا يبتز أموال اخوانه الفلسطينيين المهاجرين ويجمع ثروته من عرقهم ، ولا يهمه سوى الريح المادي :

" سلمان : (الى أخيه) أترى كيف يكون العمل ؟ بضربة واحدة صغيرة ، نحقق ربحا كبيرا .
خليل : هذه لعبة قدرة .
سلمان : ويليكَ ، ماذا تقول ؟
خليل : أقول انها لعبة قدرة ، لا أحبها ولا أفهمها . (٢)

هكذا كان "خليل" ينظر الى أخيه "سلمان" . ولكن موت "سلمان" واستسلام "خليل" مقاليد تجارته غيره تماما فصنع منه نموذجا لأخيه . انه يستغل عماله ولا يتردد في طرد من يطالب منهم بزيادة في الأجر ، ويتباهى بتضاعف رأسماله ، بل ان تحول الرهيب يذهب به الى حد رفض توظيف الفتى "صلاح" الذي قطعت يده في سبيل الثورة الفلسطينية ، على الرغم من توصل والدته :

"الأم : خليل . دبر عملا لهذا الفتى المسكين .
خليل : كنت أتمنى ذلك ، لكني لا أستطيع .
الأم : لماذا يا بني ؟
خليل : عندي فائض من العمال . وقد فصلت اليوم عاملا لزيادته عن الحاجة .
الأم : لم يبق عندك الا كامل فقط . أنت بحاجة الى عامل ثان .

(١) بلبل ، فرحان : الجدران القرمزية . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٨٠ . ص ٤٥ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٣٠ .

خليل : أمي ، أرجوك ، لا تخرجيني ، لا أستطيع وكفى .
الأم : انه شاب عاجز ويستحق الشفقة .
خليل : هل تظنين أنني أشرف على مأوى للعجزة ؟ (١)

وهكذا ، فإن " خليل " يبدأ نائرا وينتهي تاجرا مستغلا ، وهو الطريق البذي
سبق لأخيه " سلمان " أن قطعه من قبل .

وإذن فإن المادة في " الجدران القرمزية " هي التي تحرك الشخصية وتحسده
ملاحمها .

وفي " لا تنظر من ثقب الباب " تلعب الظروف المادية الدور الأول في تحديد
ملاحم شخصية " فؤاد " مدير المصنع الموم . لقد كان عاملا يتعاطف مع زملائه ، ولكن
سرعان ما يتغير سلوكه حين يصبح مديرا يتعامل مع صاحب المصنع القديم ويعقد معه
الصفقات المربية .

وفي " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس ينتقل " أبو عزة " من الفقر إلى حياة
الترف والبطان فتتخذ شخصيته ملاحم جديدة . لقد استطاع أن ينوب " أبو عزة " عن الملك
وأن يكون في مستواه .

أما يوسف العاني فيجعل الظروف المادية أيضا هي المحرك لشخصيات " المفتاح " .
إن البحث عن " ضمانات " لحياة الطفل المنتظر هو الذي يقود الزوجين إلى المغامرة
والسير حتى وراء الأوهام . وكذلك فإن الظروف المادية هي التي تقسم الشخصيات إلى أغنياء
مشغولين بأنفسهم يرتعون في حياة الترف داخل أبراجهم العاجية ، وفقراء يسعون وراء لقمة
العيش ويكفون من انجاب الأطفال خوفا على مصائرهم .

لكن هذا لا يعني — طبعا — أن كل المسرحيين الملحنيين العرب يحددون ملاحم
شخصياتهم بالظروف الموضوعية أو المادية ، بل هناك مسرحيون تتحدد ملاحم شخصياتهم
بالفكر ، ويكفي أن نذكر أعمال كاتب مسرحي مثل " وليد اخلاصي " على سبيل المثال ،

(١) بلبل ، فرحان : الجدران القرمزية . ص ٧٣ .

باستثناء شخصيات قليلة مثل شخصيتي والد العروس في "فرح شرقي" و"أبي السبوس"
و"أبي الكيف" في "مقام ابراهيم وصفية".

x x x

وبعد ، فانه من باب الانصاف والدقة أن نشير الى أن هذه الملامح الطحيمة
البريختية التي تعرضنا لها ، وتتبعناها في أعمال مسرحيينا قد توجد أحيانا بجانب ملامح
أخرى أرسطية أو عبثية أو غيرها ، ولكن هذه تظل لمساحات خفيفة لا تنطفي على اللون الملحمي .
ولعل أحسن مثال نذكره في هذا المجال هو "الفرافير" ليوسف ادريس . وهذه النقطة
سوف نعود اليها بشئ من التفصيل فيما بعد .



الباب الثالث

تقييم عام للمسرح العربي المتأثر بـ

الفصل الأول

تقييم فكري
(قيمة المضامين المطروحة)

بادئ ذي بدء يجدر بنا أن نقف قليلا عند حجم التأثير البريختي بين التأثيرات المسرحية الأخرى . . . اننا نستطيع أن نستنتج من خلال الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث أن أثر بريخت في كتابنا المسرحيين كان متفاوتا بين كاتب وآخر ، كما نستنتج أن أثره لم يكن ينفي آثار الاتجاهات المسرحية العالمية الأخرى . ولكن الذي يجب أن نشدد عليه هنا هو أن آثار هذه الاتجاهات في كتابنا المسرحيين الملحميين تظل خفيفة بجانب الأثر البريختي الأساسي ، بل إنها تنعدم تماما في أعمال كاتب مسرحي مثل سعد الله ونوس أو يوسف العاني ، أو محمود دياب ، أو بعض أعمال فرحان بلبل ، وألفريد فرج .

ويمكن أن نجد أمثلة عديدة تؤنسنا إلى هذا الرأي وتزيل عنه صفة التعميم : في مسرحية " الصراط " لوليد اخلاصي يتخذ " عبد ربه " البطل الرئيسي السخرية سلاحا يحارب به مظاهر معينة في المجتمع البرجوازي المستهدك . ان " عبد ربه " في هذه المسرحية يوزع انتقاداته البلاذرة بمنة ويسرة مما يستدرضك المتفرج دون أن يحقق الهدف الأساسي الذي كان بريخت يسعى إليه ، وهو التغيير .

" ما جمع مال من هلال قط " (١) هل تعلمون لم سجنتم أنا ؟ . . . لانني رفضت أن يركبني واحد من أولئك التجار الذين يسرقون فيجوع الأطفال " (٢) . هذا زمان ليس فيه سوى الجهالة . لم يرق فيه صاعد الا وسلمه النذالة " (٣) .

ان مثل هذه التعليقات التي كان ينشرها " عبد ربه " في الأدوار الهزلية التي كان يؤديها مرفعا تمر مر الكرام على ذهن المشاهد وتغرق قوتها التأثيرية في إطار السياق التنفيسي للمسرحية ، وهو السياق الذي يشكل ملمحا من ملامح المسرح الأرستطي " التطهير " ، على الرغم من أن وليد اخلاصي كان يحاول دوما ان ينشئ علاقة بين الخشبة المسرحية والجمهور على الطريقة البريختية (٤) .

وفي مسرحية " بيت الجنون " يقدم لنا توفيق فياض مواقف مسرحية مسرفة في دراميتها ،

(١) اخلاصي ، وليد : الصراط ، ص ٢٩ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٦٠ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٦٦ .

(٤) انظر المصدر نفسه . ص ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٨ ، ٦٩ ، ١٠٢ .

كل التجارب " المعقولة " التي يمكن أن تحل اشكالية العلاقة بين الانسان والانسان^(١) ، والنزعة التشاؤمية الحادة التي تربط مأساة الوضع البشرى بطبيعة الكون ذاته ، كما يبدو من خلال خاتمة المسرحية .

وفي مسرحية " الزير سالم " لألفريد فرج نستطيع بسهولة أن نضع أيدينا على ملامح من المسرح اليوناني أو من مسرح شكسبير أو مسرح بيرانديللو وابسن ، تتمثل في النفس العام لبناء الشخصيات ، كما تتمثل في بعض التسميات أو المواقف المعروفة ، وفي نوعية الموضوع .

ان أبطال ألفريد فرج في هذه المسرحية يرتدون مسوح أبطال المسرح الاغريقي فنراهم يتخبطون في شقائهم لا لخبث أو شر في نفوسهم ، بل " لزلّة أو ضعف ما " ^(٢) كما ينص أرسطو ، فكليب ، والزير سالم ، وجديدة ، ويامة ، كلهم ينتمون الى اسرة ذات شهرة ونبل ، ولكنهم يقعون في اخطاء ناتجة عن الاحساس بالكبرياء أو الرغبة في تحقيق العدل المستحيل .

• يامة : أيها التعس ، أنت هجرس بن كليب ملك العرب .
 أيها المسكين الحبيب التعس . أنت أخي لامي وأبي . أخي
 لامي وأمي .
 هجرس : ماذا قلت ؟
 يامة : صاحب الثأر وملك العرب .
 هجرس : (جانباً) أنا أرتعش .
 يامة : اركع فأنت على قبر أبيك تلدغي بأختك . . . (٣)

ان هذا الموقف الذي يجمع بين " هجرس " وأخته " يامة " عند قبر والدهما المقتول الذي ينتظر الاخذ بثأره يذكرنا فوراً بموقف مماثل في " حاملات القرايين " للشاعر اليوناني " اسخيلوس " ، وهو موقف " تعرف " الفتى " اوريسيت " الى أخته " اليكرا " عند قبر والدهما المغدور به " أغاممنون " ، حيث تهتف الفتاة بأخيها :

" أخي اوريسيت عاد من غياب ؟ "

- (١) انظر " الفرافير " ليوسف ادريس . ص ١٨٢-١٨٣ .
 (٢) أرسطو طاليس : فن الشعر . ترجمة د . شكرى محمد عياد . ص ٧٨ .
 (٣) فرج ، ألفريد : الزير سالم . ص ١٦٤ .

أأنت حقا زينة الشباب ؟
أأنت نور العين والأحباب ؟ (١)

والذى يؤكده لنا تأثير ألفريد فرج بأسخيلوس هنا هو أن " التعرف " لم يتم عرضا ، بل كان مسبوقا بحوار بين الأخ وأخته التى كانت فى كلتا المسرحيتين تناجي روح القتيل وتطلب الثأر .

وفى الفصل الثانى من " الزير سالم " نرى " سالم " فى مكان قفريتأمل شيخ أخيه " كليب " الذى بدأ " على خلفية من سماء صامته كثيرة النجوم " ، ونقرأ حوارا يدور بين الطرفين على النحو التالى :

" سالم :	أخي .
كليب :	أنا أخوك .
سالم :	كم أنت غريب ! أتألم ؟
كليب :	فات أوان الألم .
سالم :	آه ، ليتك لاتألم !
كليب :	فات أوان الألم .
سالم :	أى شيء استطيع أن أقضيه لك ؟
كليب :	لا شيء . (٢)

ان هذا الموقف مماثل تماما لموقف معروف فى " هاملت " لشكسبير . وفى الشهر الخامس من الفصل الأول يتجلى طيف الملك المقتول للأمير " هاملت " ويدور بينهما حوار على النحو التالى :

" الطيف :	انظرالى
هاملت :	أجل
الطيف :	دنت ساعتى التى علي فيها أن أسلم نفسي لنيران الكبريست والعذاب .

هاملت : وا ألماء أيها الطيف المسكين ! (٣)

- (١) أسخيلوس : حاملات القرايين . ترجمة د . لويس عوض . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٨ ص ٨٤
- (٢) فرج ، ألفريد : الزير سالم . ص ٨١
- (٣) شكسبير ، وليام : هاملت . ترجمة د . جبرا إبراهيم جبرا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ٥ . بيروت ١٩٧٩ . ص ٥٨ - ٥٩

وكلا الموقنين ، كما نرى ، يجرى فيهما الحديث عن الألم الذي يمكن ان يعانيه شبح الميت ، ووجه الاختلاف بين الموقنين أن كلا منهما يأتي في سياق مغاير ، اضافة الى كـسـون " شبح " ألفريد فرج يطلب في النهاية حقن الدماء : " تحت عرشي بقعة من دمي . اغسلها بما رائق " ^(١) بينما يصر " طيف " شكسبير على غسل الدماء بالدماء : " انتقم لمقتله الخسيس اللثيم " ^(٢).

اضافة الى هذا فاننا نلمس تلك الصبغة الذهنية التي لم يأخذها ألفريد فرج من المسرح اليوناني فحسب ، بل أخذها من بيراند ييلو وابسن وبرنارد شو أيضا ، ذلك أن الصراع النفسي في " الزير سالم " كان مع شي " مجرد وهو الزمن . ان " سالم " كان يريد المستحيل . . . كان يريد أن يبعث أخوه حيا كي يتحقق العدل ، وهذا لا يمكن أن يحصل طبعاً مادامت عجلة الزمن تمشي قدماً الى الأمام ، ولا ترجع الى الوراء ^(٣).

وفوق كل هذا فاننا نرى ملامح بريختية في " الزير سالم " ، تتمثل خاصة في السرد والتجسيد ^(٤) . إلا أن أثر بريخت في هذه المسرحية يظل باهتا بجانب أثر المسرح اليوناني وأثر المسرحيين الذهنيين من أمثال برنارد شو وبيراند ييلو .

وإذا كان أثر بريخت باهتا في " الزير سالم " فانه يصبح زاهياً وعميقاً في " علي جناح التبريزي وتابعه قفه " و " سليمان الحلبي " و " النار والزيتون " ^(٥) ، كما رأينا من قبل .

وفي " العيون ذات الاتساع الضيق " لفرحان بلبل نجد آثار كل من تشيكوف وابسن واضحة للعيان . ان بصمات تشيكوف في هذه المسرحية تتمثل فيما يلي :

١- العناية برسم الشخصيات ، وهي الميزة التي اشتهر بها تشيكوف في قصصه القصيرة وفي مسرحياته على حد سواء ، بحيث أنه يرسم لكل شخصية ملامح وأبعاداً معينة تحدد الخط الصام الذي لا تخرج عنه طوال المسرحية ، كما يتضح لنا تماماً من خلال مسرحية " الخال فانيا " ^(*)

- (١) فرج ، ألفريد : الزير سالم . ص ٨٣ .
- (٢) شكسبير ، وليام : هامليت . ص ٦٠ .
- (٣) انظر مقدمة " الزير سالم " لألفريد فرج . ص ٧ .
- (٤) انظر " الزير سالم " لألفريد فرج . ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٦ .
- (٥) انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث
- (*) في مقدمة هذه المسرحية يعرفنا تشيكوف الى شخصياتها المحددة بالتفصيل (انظر " الخال فانيا " لتشيكوف . ترجمة ابراهيم شكر . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ . ص ٩-١١)

على سبيل المثال • وهذا ما يفعله فرحان بلبل في مسرحيته ، فيقدم لنا شخصيات مرسومة بدقة ويعمل جاهداً على تطابق صورة الشخصية مع سلوكها في المسرحية • كما هو الأمر بالنسبة لشخصية "معتز" الذي يحدد أبعاده الداخلية والخارجية على النحو التالي :
 " في الثلاثين • جميل الطلعة مشوق القامة • ظاهر التكلف • ولكنه تكلف محبب إلى القلب • لا يؤمن بشيء • ولا يهتم بشيء • بناءً على فلسفته الخاصة • يبدو كهيلسوف بلا فلسفة • ورغم عدم تأثيره في الأحداث فإنه يعطي الانطباع العام على البيت وما فيه بصراحته ولا مبالاة • أنه الدمل الذي يجب قصه ولكن لا يمكن ذلك لأن عروقه ثابتة في أعماق البيت " (!) هكذا يرسم بلبل شخصية "معتز" ، وهكذا يبدو لنا من خلال كل تصرفاته ومواقفه في المسرحية •

٢- غياب المقولة • اننا حين نقرأ مسرحية لتشيكوف لانجده يسعى إلى اقناعنا برأى أو بفكرة معينة ، أو لانجده يسعى إلى تجسيد مقولة محددة • هذه الميزة نلاحظها بشكل واضح في " بستان الكرز " (٢) ان " بستان الكرز " لا تعطينا سوى شيء واحد : وهو صورة المجتمع الروسي في مرحلة تحوله من الاقطاعية إلى البرجوازية ، فالبستان ذو الأشجار النضرة في هذه المسرحية ينتزعه " لهما حسن " التاجر من الاقطاعية " مدام رانفسكي " التي أثقلت كاهلها الديون •

في " العيون ذات الاتساع الضيق " لا يحاول فرحان بلبل أن يقنعنا بأي مقولة ، بل يكفي هو الآخر - مثل تشيكوف - باعطائنا صورة عن حياة عائلة مفككة الأوصال تكاد تضع منها قطعة الأرض التي تعيش على أيرادها • وهذا خلافاً لما فعله فرحان بلبل في " القرى تصعد إلى القمر " ذات المقولة المعينة التي تؤكد لها كل الأحداث والشخصيات ، كما أشرنا من قبل (٣) ، أو ما فعله في " لاترهب حد السيف " (٤) التي تلج على مقولة مؤداها ان السعادة الحقيقية هي السعادة الجماعية التي لا تتحقق الا عن طريق العنف الثوري (*) .

- (١) بلبل ، فرحان : العيون ذات الاتساع الضيق • منشورات اتحاد الكتاب العرب • دمشق ١٩٨٠ ص ٥٦ .
- (٢) تشيكوف ، انطون : بستان الكرز : ترجمة محمد طاهر الجبلاوي • مراجعة ابراهيم زكي خورشيد • مكتبة النهضة المصرية • الطبعة الاولى • القاهرة ١٩٤٨ •
- (٣) انظر ص ١٣٣ وما بعدها من هذا البحث •
- (٤) انظر " لاترهب حد السيف " لفرحان بلبل • مجلة الاقلام • عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر • ع ٦ • بغداد ١٩٨٠ • ص ٢٣٤-٢٥٨ •
- (*) يتأكد لنا الحاج فرحان بلبل عن العنف الثوري من خلال التعديل الذي اجراه على خاتمة هذه المسرحية التي عرضت مؤخراً على خشبة المسرح القومي من اخراج محمد خضور دمشق ١٩٨٣ / ٤ / ١٢ •

٣- الصراع بين الشخصيات غالبا ما يدور في مسرح تشيكوف حول قطعة أرض أو وسيلة إنتاج أو ما شابه ذلك ، على نحو ما نرى في " بستان الكرز " حيث يريد " لوباخن " والد اثنتون ان يستولوا على البستان وينتفعوا به ماديا ، بينما تريد السيدة " رانفسكي " ان تحتفظ به بوصفه لوحة طبيعية رائعة الجمال ، ويوصفه " وطنها " الاصغر الذي عاشت فيه منذ الطفولة حتى الشيخوخة ، وكذلك الامر بالنسبة لمسرحية " الخال فانيا " حيث يجري الصراع على الارض بين سيربريكوف " الخامل الطفيلي وبين " فوينيسكي " الذي وهب حياته لتلك الارض .

وهذا ما نجده في " العيون ذات الاتساع الضيق " التي يدور الصراع فيها حول قطعة الارض وما تدره من خيرات .

٤- احترام العمل . ان تشيكوف ينتصر في مسرحه للعاملين ، وللعاملين فحسب ، ومهما كان الخاملون ذوي مواهب وثقافة عالية ، فانهم يخفون دوما في مسرح تشيكوف ، ويكفي ان نشير الى فوز " لوباخن " " بستان الكرز " على الرغم من امتياز كل من يحيطون بالسيدة " رانفسكي " عنه ، وكذلك الامر بالنسبة لفوز " سونيا " المسكينة وخالها الدعي " فانيا " بقطعة الارض وتجاوزهما كل الآلام التي اعتصرتهما : " ما العمل ، يجب ان نحيا . وسنحيا يا خالي فانيا . سنحيا حياة طويلة الايام ، وستحمل صابرين ، والتجارب التي يصيبنا بها القدر . سنعمل لأجل الآخرين . من الآن حتى زمن الشيخوخة ، ولن نعرف طعم الراحة " (١) ذلك ما نقوله " سونيا " لخالها في آخر المسرحية .

وهذا ما يلح عليه بلبل في " العيون ذات الاتساع الضيق " . ففي آخر المسرحية نقرأ الحوار التالي الذي يدور بين " الأم " وحفيدها " نزار " :

" الأم :	(بفرحة الاطفال الصغار) عندي لك هدية صغيرة .
نزار :	ما هي ؟
" الأم :	انتظر (تأخذ كرسيًا وتقف عليه وتتناول الفأس المعلقة في صدر القاعة . تحملها كأنها تحمل شيئًا مقدسًا . تنزل) هل تعرف هذه الفأس ؟
نزار :	أراها معلقة هنا دائما . أول ما أعيه من ذاكرة الطفولة هذه الفأس .

(١) تشيكوف ، أنطون : الخال فانيا . ص ١١٨ .

الأم : الجميع يرونها دون ان يفهموها . الفأس سرعظمتنا كلها .
نزار : لم أفهم شيئا .
الأم : انها الفأس التي حفر بها جدك الاول ارض الحديقة . الفأس
والحديقة صد يقان قد يمان . (١)

ان "الأم" وحفيدها يتفضان أيديهما من كل أفراد العائلة الآخرين الذين كادوا
يضيعون الأرض الطيبة التي رهننت ، لان كل واحد منهم كان يريد ان يستفيد من خيرها دون
ان يخدمها . ان "الفأس" هنا ترمز الى العمل والجهد والعرق . ذلك ما يحترمه فرحان
بلبل في مسرحيته هذه ، وذلك ما يقربه من تشيكوف ايضا ، فالأم وحفيدها يذكراننا بالخال
"فانيا" وابنة اخته "سونيا" .

هذا ما يتعلق بأثر تشيكوف في "العيون ذات الاتساع الضيق" ، اما ما يتعلق بأثر
"ابسن" فانه يتجلى في الرؤيا الواقعية الطبيعية خاصة .

في مسرحية "الاشباح" (٢) لآيسن نقابل السيدة "آلفنج" التي تحاول دوما ان توهم
الناس بأن زوجها الراحل كان شريفا ومثاليا على الرغم من انها تعلن في قرارة نفسها انه
عرب يد خديج لا يسلم زمامه الا لشهواته الرعناء ، وفي "العيون ذات الاتساع الضيق" نقابسل
"الأم" التي تحاول هي الاخرى ان توهم ابناءها بأن زوجها وحده "هو الذي يعمل" (٣) على
الرغم من انه مقامر وسكير وزير نساء ، وهو لا يتورع عن رهن الارض من اجل الانفاق على عشيقته ،
مدعيا انه يسعى الى شراء "آلات زراعية جديدة" (٤)

وصفات "الأب" في "العيون ذات الاتساع الضيق" يرثها الابناء ، وخاصة "هشام"
و "معتز" ، وهو ما يحدث في "الاشباح" حيث يرث الابن "اوزوالد" بوهيمية والده ويرث
عنه مرض "السفلس" .

ان فرحان بلبل في هذه المسرحية لا يكتفي بتحريك شخصياته بواسطة خيوط الانانية ،

-
- (١) بلبل ، فرحان : العيون ذات الاتساع الضيق . ص ١٣٢ .
(٢) ابسن ، هنريك : الاشباح . ترجمة عبد الحميد سرايا . مطبعة نهضة مصر . القاهرة
١٩٥٦ .
(٣) بلبل ، فرحان : العيون ذات الاتساع الضيق . ص ٩١ .
(٤) المصدر نفسه . ص ٧٢ .

والغرائز على نحو ما نرى في "الاشباح" ، ولكنه يذهب الى ابعد من ذلك فيبيع لتلك الشخصيات ان تستسلم كلية الى سلطان الغرائز فتصبح كالحيوانات تماما ، لا تتورع عن الزنا بالمحارم :

- "هيام : (بحدة) ماذا تريد مني ؟
معتز : أريدك أنت .. (يدخل ماجد وحينما يسمع الكلمة الأخيرة يتراجع الى الوراء ويختبئ ويسمع) .
هيام : ألا تستحي ؟ أتعلم من تكلم ؟
معتز : أعلم .. أنت زوجة أخي .. كيف حال ولدك الصغير ؟
هيام : لا أسمع لك بمخاطبتي أبدا .
معتز : اذن اسمحي لي بسؤال واحد . من أبو الطفل ، الأخ أم أخوه ؟
هيام : انتبه الى نفسك واعلم ما تقول .
معتز : أنا أقول الحقيقة ، أو بالأحرى أسأل عن الحقيقة ، وان كنت لا اهتم بها كثيرا . فالحقائق كالأنف المخبئة تلسع من يفتش عنها .
هيام : كفك ...
معتز : وما دام الاخوان مشتركين في المرأة الجميلة فلا مانع من اشتراك الأخ الثالث . ثلاثة أخوة وامرأة واحدة نسكنها في منزلنا ونعطيها (١)
حنانا فتوزع علينا حبها .. صفقة رابحة بشرط العدل والانصاف .
ان "معتز" الابن الاصغر يكشف خيانة "هيام" زوجة "ماجد" الابن الاوسط مع "هشام" وهو الابن الاكبر ، فما يكون منه الا ان يعرض عليها المشاركة في الخيانة مقابل سكوت ، كما نرى .



وبالطبع فان هذه المقارنات ليست مجرد تخمينات اعتباطية ، فقد حدثت فرحان بلبل في هذا الموضوع واعترف لي صراحة بأنه تأثر فيمن تأثر بكل من تشيكوف وابسن ، وأنسه

(١) بلبل ، فرحان : المعيون ذات الاتساع الضيق ، ص ١١٣ .

التقط الرويا الواقعية الطبيعية من هذا الاخير بالذات (١)

وعلى أى حال فان اثر بريخت يكاد يختفي تماما في " العيون ذات الاتساع الضيق " فهو يظهر فقط من خلال الراوية ومحاولة اقامة التواصل بين الخشبة والمتفرجين ، وذلك بعد التحوير الذى اجراه فرحان بلبل على المسرحية قبل ان تعرض ضمن مهرجان العمال المسرحي في دمشق عام ١٩٨٠ .

الا أن اثر بريخت يحو آثار غيره في أعمال اخرى لفرحان بلبل ، وخاصة " لا تنظر من ثقب الباب " و " العشاق لا يفشلون " و " القرى تصعد الى القمر " (٢)



هناك حقيقة يجب أن نسلم بها ونتقبلها بلاغضا ، وهي أن مسرحنا العربي ذو بداية أوربية وأنا لانملك في تراثنا الا ارهاصات او ظواهر نسميها " مسرحية " تجاوزا .

ولكن هذا لا يعني بتاتا أن مسرحنا الذى اقتبسناه عن الغرب ليس عربيا في مضامينه . ومن هنا فان تلك الاصوات التي ارتفعت في الآونة الاخيرة تدّين المسرح العربي وتنفي عنه أى سمة للأصالة تنطوى على شيء كثير من المبالغة .

ان نظرة سريعة على مواضيع أبي خليل القباني ويوسف وهبي وأحمد شوقي وتوفيق الحكيم وغيرهم من الرواد تؤكد لنا أن المسرح العربي أخذ يسعى الى الاقتراب من الأصالة منذ وقت مبكر ، سواء بالاهتمام بالتاريخ العربي الاسلامي أو بالتراث ، أو بمحاولة الالتفات الى بعض مظاهر الواقع (٣)

(١) من حديث لي مع فرحان بلبل . المسرح القومي . دمشق في ١٢ / ٤ / ١٩٨٣ .

(٢) انظر ص ١٣٣ ، ١٥٣ ، ١٧٣ من هذا البحث على سبيل المثال .

(٣) انظر في هذا المجال " المسرح السوري منذ أبي خليل القباني الى اليوم " لعبدنان بن ذريل . مكتب دمشق للتوزيع . دمشق ١٩٧١ ، ص ٨٨ . ثم انظر " المسرحية العربية في العراق " للدكتور علي الزبيدي . معهد البحوث والدراسات العربية . مطبعة الرسالة . القاهرة ١٩٦٧ . ص ١٤٨ . وانظر كذلك " عشت ألف عام " ليوسف وهبي . ثلاثة أجزاء . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٦ .

وإذن نقولنا ان المسرح العربي مأخوذ من الغرب ينسحب بالدرجة الاولى على الاشكال لا المضامين . وهذه الظاهرة نلاحظها في اجناس ادبية اخرى ، كالقصة القصيرة والرواية وحتى الشعر الحر .

صحيح أن هناك كتابا مسرحيين لدينا انجرفوا في فترات زمنية مختلفة مع ما كانت تدفيه أمواج الغرب على شواطئنا من تيارات ومدارس مسرحية ، ولكنهم مالبثوا ان نبذوا مسوح البدع وأشاحوا بوجوههم عن مضامين لم تنشأ في تربتهم ولم يحسوا بضرورة معالجتها ، واعتكفوا على محيطهم وبيئتهم ومجتمعاتهم وما تضرّب به من مواضيع خام تحتاج الى من يتناولها .

ان وليد اخلاصي في مجموعته المسرحية ^{سبعة} "أصوات خشنّة" ^(١) تأثر الى حد بعيد برؤيا كتاب "اللامعقول" فقدم لنا شخصيات غريبة منطقية على ذاتها ، تحاول ان تتجاوز جدران القدر ولكنها لا تستطيع ، كما طرح قضايا فكرية ونفسية توحى بالاحباط والبعد عن الحياة الواقعية ، وتجاهل المشكلات الاجتماعية الحقيقية .

وكل مسرحيات وليد اخلاصي في هذه المجموعة تؤكد ان الانسان "محكوم منذ ولادته بالانسحاق والعبودية والشقاء" ، وكل فعل يقوم به انما هو حركة دائرية مفرغة في المكان ^(٢) ، على حد تعبير الاستاذ فرحان بلبل .

ولكن وليد اخلاصي فيما بعد - وخاصة في "سهرة ديموقراطية" و "مقام ابراهيم وصفية" - يحاول أن يخرج من توقعة الذات ويعكس قضايا اجتماعية واقعية مأخوذة من حياتنا العربية ، لاتحجبها تلك المسحة الرومانسية التي تلونها .

وبديه أن هذا التطور نحو الأصالة لم يكن ابدا نتيجة المصادفة ، بل كان نتيجة الأحداث التي اصطلحت على الوطن العربي خاصة ، وهي الأحداث التي سبق لنا أن شرحناها في بحث آخر ^(٣) .

وإذا القينا نظرة على اعمال سعد الله ونوس قبل صدور مسرحيته "حفلة سمر من أجل هـ

- (١) منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٨ .
- (٢) بلبل ، فرحان : الادب المسرحي في سورية (القسم الثاني) . الحياة المسرحية . عدد ٧-٨ ص ٥٦ .
- (٣) انظر "الواقعية في ادب يوسف ادريس" للرشيد بوشعير . ص ١٣٠ وما يليها من صفحات .

حزيران " وجدناها تكاد تكون هي الاخرى مغرقة في الذاتية والعيشية ، ونوس ذاتة يعترف بأنه كان يحاكي في تلك المرحلة المبكرة كتابات "كامي " و " سارتر " و " يونسكو " ^(١) ولكن سعد الله ونوس لم يعد يحاكي هؤلاء الكتاب منذ عام ١٩٦٧ ، بل أضى واحدا من أبرز المسرحيين العرب الذين يقدمون لنا مرایا صادقة نرى فيها انفسنا وهواجسنا الاجتماعية والسياسية .

وهناك كتاب مسرحيون آخرون تبنا الرؤية الواقعية منذ البداية ، ولم يحاولوا ان يجربوا تيارات فكرية على سبيل الحذقة او على سبيل البحث عن انفسهم في خضم الاتجاهات المعاصرة . من هؤلاء نذكر نعمان عاشور الذي قدمت مسرحيته " المغماطيس " عام ١٩٥٥ ، وهي المسرحية الواقعية التي ورد في برنامج عرضها : " ومن وسائلنا الى النجاح هدم الرأسمالية والارستقراطية اللذين كان يقوم عليهما الفن المسرحي ، وتيسير ظهور المسرح الموضوعي الهادف للشعب مهما اختلفت مشاريه وتعارضت اذواقه وتفاوتت قدراته الاقتصادية " ^(٢)

واستمر نعمان عاشور في هذا الاتجاه الفكرى لم يحد عنه - فيما نعلم - حتى الآن . ومن هؤلاء الكتاب ايضا نذكر يوسف العاني الذي كان ملتزما منذ البداية حين كتب " رأس الشليلة " سنة ١٩٥١ . ان يوسف العاني قدم صورا ونماذج عديدة من الحياة العربية في العراق بأسلوب ساخر ، من خلال " رأس الشليلة " و " فلوس الدواء " و " ستة دراهم " و " المصيدة " وغيرها ^(٣) واقتبس " الام " لغوركي في مسرحيته " أنا أمك يا شاكر " ^(٤) دون أن يفقد اصالته الفكرية ، لانه اعطى تلك المسرحية نفسا عربيا واضحا .

ويستمر العاني في اتباع هذا الخط الفكرى الملتزم في المرحلة الثانية من تطوره الفني ، وهي المرحلة الملحمية التي تبدأ بمسرحيته " المفتاح " . انه يعمق آراءه السابقة في هذه المرحلة

-
- (١) انظر " استفتاء ادبي بعشرة اسئلة " لهيئة تحرير مجلة " المعرفة " العدد ٤٢ . دمشق ١٩٦٥ ص ٨٧ .
 - (٢) عيد ، د . كمال : مسرح نعمان عاشور والواقعية . مجلة الاقلام . عدد ٦ . بغداد ١٩٨٠ ص ٤٦ .
 - (٣) انظر هذه النصوص المسرحية المنشورة بين دفتي كتاب يوسف العاني " عشر مسرحيات من يوسف العاني " .
 - (٤) المصدر نفسه ص ٩٨ .

ولا ينبغي لها كما فعل يوسف ادريس - مثلاً - الذى بدأ واقعياً ملتزماً في اعماله المسرحية الاولى وانتهم عهشها مغرقاً في الرمزية في عمله الاخير "الجنس الثالث" (١).

ونجد بين كتابنا المسرحيين من كانوا يريدون أن يشروا المسرح العربي باستيراد مختلف مذاهبه من الغرب ، على نحو ما فعل توفيق الحكيم الذى بهرته التيارات الفنية في فرنسا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى كتب يقول : "لست أدري ، أمن سوء حظي أو من حسنه ، أنني أعيش الآن في أوروبا ، وسط هذا الاضطراب الفكرى الذى لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها "المودرنزم" فكان لزاماً علي أن أتأثر بها ، ولكي في الوقت ذاته شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها : فأنا موزع الآن كما ترى بين "الكلاسيك" و "المودرن" ، ولا أستطيع أن أقول مع الشائرين : فليسقط القديم ، لأن هذا القديم أيضاً جديد علي .. فأنا مع أولئك وهولاء" (٢).

وعلى مستوى التطبيق نجد توفيق الحكيم يجرب أشكالاً مسرحية متعددة كي يفتح الأبواب أمام المسرحيين العرب ، كما يؤكد في مقدمة "مسرح المجتمع" (٣).

وواضح أن توفيق الحكيم في الاقتباس السابق يلغي شخصيته وأصالته بصفته كاتباً مسرحياً لا يتورع عن حمل نفسه وقسرها على التأثر ، وكأن المسرحي الحقيقي في نظره هو الذى يكون كالريشة في مهب الرياح ، كما أنه لا يتورع عن الاعتراف بحرصه على نقل التجارب الاوربية الى ساحة المسرح العربي ، وكأنه سائح يرغب في الأخذ بطرف من كل شيء .

اننا نستطيع في هذه الحال أن نتهم الحكيم بالخذلة الفكرية والفنية ، كما نستطيع أن ننكر أصالة مسرحه ، ولكننا لا نستطيع أن نفعل كل هذا مع كتاب مسرحيين من الجيل الثاني والثالث - او على الأقل مع أغلبهم - فنجدهم من الأصالة ، ونتاجهم بالتقليد

(١) انظر "نحو مسرح عربي" ليوسف ادريس ، مطبعة الوطن العربي . القاهرة ١٩٧٤ ، ص ٤٠٥ وما بعدها .

(٢) الحكيم ، توفيق : زهرة العمر . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٣ . ص ٣٣ .

(٣) الحكيم ، توفيق : مسرح المجتمع . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٠ . ص ٨ .

واللهامث وراء البدع والصرعات المستوردة ، على نحو ما فعل الأستاذ "عبد الكريم برشيد" الذي عد التعامل مع المذهب الملحمي حذقة فكرية ، وحبس مسرحه داخل جدران الصالونات المثقفة . . . مادام يلامس الواقع من الخارج ولا يغوص فيه من الداخل " (١) كما يقول .

ان ما ذهب اليه الاستاذ عبد الكريم برشيد يمكن أن يصدق على مذهب كمذهب "السلامعقول" الذي كان ثمرة حتمية من ثمار ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية في اورشليم ، ودليلا على وجود السوسة التي اخذت تدب في جذع الحضارة الغربية وتخرها مفرغة اياها من معانيها . اما التيار الملحمي في المسرح العربي فلا يجوز ان نطلق عليه هذا الحكم المتسرع .

ان الاستاذ برشيد ينفي أي وجود لمسرح عربي ، سواء في الماضي القريب أو البعيد ، كما ينفي أي وجود له في الحاضر ، ويكاد يسد أي سبيل لوجوده في المستقبل ، بناء على ما نملكه : " ان الصفر لا يمكن أن يكون له تعدد لأنه لاشي " . أما الشئ الذي يمكنه الاستمرار والتطور والتحول والتجدد فهو الموجود . من هذا نخلص الى الحقيقة التالية : وهي أن الشئ الأساسي هو ايجاد المسرح العربي أولا " (٢) هذا ما يؤكده الاستاذ برشيد متناسيا أننا لانستطيع أن نخلق شيئا من "الصفر" اذا جارينا منطقته .

أعتقد أننا لسنا في حاجة الى اضاءة الوقت من أجل خلق شئ من لاشي ، لأن ذلك مستحيل اصلا . بل يكفي تأصيل الموجود واستقاء مضامينه ومواضيعه من الوجدان العربي ومن الذاكرة العربية .

يمكن ان ننكر التجديد في المسرح العربي من حيث الشكل ، ولكن لا يمكن لنسا أن ننكر أصالته من حيث المضامين . ومهما قيل عن علاقة الاشكال بالمضامين وارتباطهما فان غض النظر عن ملامح الاصاله في هذه الاخيرة ليس في محله اطلاقا .

ان الفرنسيين والانجليز والالمان ورثوا الشكل المسرحي عن اليونان ، كما هو معلوم ،

(١) برشيد عبد الكريم : في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي . مجلة الاقلام . عدد ١٠ . بغداد ١٩٨٠ ص ١٠ .

ولكنهم استطاعوا أن يطوروه وأن يحملوه عواطفهم وأفكارهم ، وبالتالي فإنه لم يعد فني
امكاننا أن ننسب مسرحهم الى اليونان الا من حيث بعض العناصر الشكلية ، فما بالنسبة
نحن نملاً الدنيا صراخاً ونثير زوبعة في فئجان مدعين أن مسرحنا لا يمت الينا بأى صلة ،
ونجهد أنفسنا في البحث والتنقيب عن مسرح عربي ؟ !

ثم لماذا لا ننظر الى أدبنا العربي الحديث النظرة ذاتها نتبراً من القصة القصيرة ،
لأننا اخذنا شكلها عن الغرب ، ولم نطوره عن " مقامات " بديع الزمان الهمداني ، ونتبراً من
الشعر الحر ، لأننا لم نجد لشكله أثراً في المعلقات والنقائض ؟ !

ان الذين يشكون في وجود مسرح عربي يفترض فيهم أن يشكوا أيضاً في وجود
ادب عربي حديث - باستثناء الشعر العمودي - كما يفترض فيهم ان يشكوا في وجود فن
تشكيلي او نحت عربيين .

مع ذلك فان هناك من المدارس من يفصلون المسرح عن غيره من الفنون ويحاولون
أن ينفوا عنه وحده صفة العربية . ولا نريد أن نتعرض لآراء هؤلاء جميعاً ، وهـم
كثر مع الاسف الشديد ، وانما نكتفي بالوقوف قليلاً عند رأى الأستاذ " أدونيس " .

يتساءل الأستاذ " أدونيس " عما اذا كان لدينا اليوم ابداع مسرحي متميز كما لدينا
ابداع شعري متميز ، وكما لدينا ابداع روائي متميز ، وكما لدينا فنون تشكيلية متميزة ؟ وهو هنا
يسلم بوجود ابداع عربي متميز في كل هذه الفنون ماعدا فن المسرح الذي يجعله موضع
تساؤل .

ويجيب أدونيس من تساؤله قائلاً : " أميل من جهتي الى الاجابة بالنفي . وليس هذا
عائداً الى فقرنا في المواهب الكتابية المسرحية ، ولا الى قرب عهدنا بالممارسة المسرحية ،
كتابة واخراجاً وتمثيلاً وتذوقاً ، انما يعود ، كما أظن ، الى فقرنا في الرؤيا المسرحية
المتميزة ، وفي الطريقة المتميزة التي نعبر بها عن هذه الرؤيا " . (٢)

(١) برشيد ، عبد الكريم : في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي . ص ٩ .
(٢) أدونيس : خواطر / نقائض في المسرح العربي . الحياة المسرحية . عدد ٢ . دمشق
١٩٧٧ . ص ٨ .

أنا نوافق الأستاذ أدونيس على قوله بأنعدام الرؤيا الشكلية أو الفنية في المسرح العربي ، ولكننا لانستطيع إلا أن نرفض ما ذهب اليه من تجريد مسرحنا من الرؤيا المسرحية أو المضمونية ان صح التعبير ، لأن ذلك ينطوي على مبالغة خطيرة حقا .

ويمضي أدونيس في شرح وجهة نظره فيلج على ما يسميه " الشكلية الدرامية " ، وهي مرادف للرؤيا المضمونية أو الفكرية ، ويؤكد مرة أخرى عدم وجودها في المسرح العربي مستدلا بمظاهر عديدة ، أهمها أن " السهولة هي الطابع الغالب على النتاج المسرحي الراهن ، فهو صيغة أيديولوجية - تعليمية ، يجهد في نشر الأفكار المسبقة الجاهزة ، وتعميمها وتبسيطها . وهو في ذلك دون الأيديولوجية نفسها ، لأنه ظل لها ينقلها ، ويترجمها ... وهو من هنا مسرح أجوبة دون أسئلة ، وحلول دون مشكلات . انه مسرح يدجن الحصار الذي يعانيه الانسان العربي ويرسخ تألفه مع الواقع الفاسد " (١)

سوف نحاول فيما يلي أن نناقش الأستاذ أدونيس ونرى ما اذا كانت الرؤيا في المسرح الملحمي العربي - الذي لا يستثنى في هذا الحكم الجائر طبعاً . وأدونيس بالذات - في رأيه هذا نعطي هذه الأهمية نظراً لخطورته ودلائقه المباشرة بما يجب أن نعرفه عن مدى أصالة مضامين المسرح الملحمي العربي من جهة ، ونظراً لكون ما ذهب اليه أدونيس يخلص كثيراً من الآراء التي اتخذت شكل سياط تلهب آهاب المسرح العربي منذ مطلع السبعينات من هذا القرن تقريباً . هذا اذا سمحنا لأنفسنا أن نخضع الطرف عن آراء كل من يوسف ادريس ورفيق الحكيم اللذين أخذوا يشرعان أصابع الاتهام الى المسرح العربي منذ أوائل الستينات .

في البداية نريد أن نوفر جهدنا في الرد على الفكرة الاخيرة التي وردت في آخر الفقرة المنقولة عن أدونيس ، لأنه سبق لنا ان أجبتنا ضمناً عما اذا كان المسرح العربي الملحمي " يدجن الحصار الذي يعانيه الانسان العربي ويرسخ تألفه مع الواقع الفاسد " أم لا ؟ ورأينا أن هذا المسرح كان يدعو في جملة الى " التغيير " والى " التحريض " (٢) إلا اذا اراد الأستاذ أدونيس أن يشك في أصالة تلك الدعوة ويعزوها الى مجرد الرغبة

(١) ادونيس : خواطر / نقائض في المسرح العربي . ص ٩

(٢) انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث .

في تقليد بريخت ، وهذا ما ننزه الاستاذ ادونيس عنه ، لأن المسألة مسألة ايمان بالتغيير أولا وقبل كل شيء . ان كتابنا المسرحيين آمنوا بضرورة اتخاذ المسرح سلاحا من أسلحة التغيير ، ولكن تغيير واقع المجتمع العربي وليس تغيير واقع مجتمع بريخت طبعا . ومن هنسا تتبع أصالتهم .

لننظر ان في مضامين المسرح الملحمي العربي ، ولنحدد مدى اصالة رؤيا كتابه أو مدى خضوعهم للمذهبية والايديولوجيات الجاهزة المستوردة .

في مسرحية "سليمان الحلبي" نرى ألفريد فرج يهتم بأمرين رئيسيين: الرد على الفرنسيين الذين حاولوا تبرئة العرب من دماء "كليب" وتوجيه القضية وجهة سياسية بانهام العثمانيين الاتراك بتدبير مقتله بواسطة الفتى الحلبي "مقابل اربعين قرشا" (١) كل ذلك من أجل اخماد الثورة التي كانوا يخشون اشتعالها بعد هذا الحادث المثير للهمم وتأليب الشعب العربي في مصر عليهم . لقد حرص ألفريد فرج على تأكيد الحافز القومي في نفس الفتى الحلبي وألح كثيرا على دور الأزهر في تكوين شخصيته وتفجير حنقه على الفرنسيين المستعمرين . هذا احد الامرين ، والامر الآخر الذي اهتم به المؤلف في هذه المسرحية هو مشكلة العدل : هل يقتل "كليب" ويجازف بأرواح الأبرياء ومآذن الأزهر ؟ هل كان على صواب حين سلم بنت "حداية" الى الشرطة ؟ .. "حياة بنت في مقابل القصاص من لص .. نصف العدالة .. هكذا تهدر العدالة ثمنا للعدالة ، والشرع ثمنا للشرع ، وكبرياء الناس ثمنا لحياتهم ، ومآذن الأزهر الشريف ثمنا للجهاد في سبيل الحق .. وأنا في هذه الدوامة الدائرة .. سلمت لصا للشرطة فسقطت بنتي في هوة الفسق" (٢) هي ذى هوا جس الفتى الحلبي التي طالما عذبتة .

انه يمكن لسقائل أن يقول ان هذه القضية الأخيرة سبق لكاتب فرنسي ، وهو البيير كامي ، أن طرحها في مسرحيته "العادلون" (٣) ، لولا أن ذلك القائل لا يعرف عنزوف ألفريد فرج عن الفكر الوجودي . ولا يعرف دأبه على العودة الى تلك القضية في أعماله الأخرى ، وخاصة في "الزير سالم" الذي كان ينشد عدلا مطلقا مستحيلا ، وفي "حلاق بغداد" الذي

(١) فرج ، ألفريد : مقدمة "سليمان الحلبي" . ص ١٢

(٢) فرج ، ألفريد : سليمان الحلبي . ص ٩١

(٣) Camus, Albert: Les justes. Collection folio. Editions Gallimard

Paris 1950

كان يسعى الى تحقيق العدل ولو كلفه مشقة وعسرا في حياته . ان كل هذا الاهتمام بهـذه القضية يدل على مدى تعطش المؤلف لحل معضلتها ، وأرقه الاصيل ، لا المصطنع المستعار من الآخرين . هذا فيما يتعلق بقضية العدل ، أما ما يتعلق بالدافع القومي لسليمان الحلبي فتلك قضية لاغبار على أصالتها ومحليتها وخصوصيتها .

وفي " الأميرة تنتظر " يقدم لنا صلاح عبد الصبور رؤيا خلاقة ومتميزة على الرغم من الاطار البريختي المطعم بشئ من نفحات " بيكيت " وكتاب العبت ، اذا جازينا الناقـسـد المسرحي رياض عصمت الذي حاول أن يربطها بمسرح " اللامعقول " ^(١) " لا لشيء " الا لكون الأميرة تنتظر رجلا مجهولا ، وكأن كل من ينتظر احدا لا بد ان ينتظر " غودو " ، وعلى الرغم من محاولة الدكتور علي الراعي لربطها بالمسرح الفرعوني وبنشيد الانشاد ويطقوس الحكايات والخرافات الشعبية ^(٢)

في هذه المسرحية نقابل وصفات يتناجين ويضنن ذرعا بحياتهن المجدبة في المنفى في أحد الاودية المنعزلة . فقد فارتن " قصر الورد " مع اميرتهن منذ خمسة عشر خريفا ، وحتى الآن مازلن يحلمن بالحب كما تحلم سيدتهن التي تنتظر رجلا كان قد ضمها الى صدره يوما ما .

وكانت الأميرة ووصيفاتها يستعدن ذكرى ذلك الحب الميت الحي كل ليلة ، ويمثلن تفاصيل حكايته المحزنة . تؤدى الأميرة دورها ، وتؤدى احدى وصفاتها دور ذلك الرجل المنتظر ، وتؤدى وصيفة اخرى دور الملك ، فنعرف من خلال لعبة التمثيل ان الرجل حين يتيقن من تعلق الأميرة به يوحى لها أن تسرق خاتم والدها الملك ومفتاح قصره ، فتلبى رغبته طائعة ، ولكن المحبوب يتجاسر ويقتل الملك ويبيت في الشعب من يزعم أن الملك سلم ختمه ومفتاح قصره بمحض ارادته قبل أن يموت . وتحزن الأميرة على مصير والدها ، ومع ذلك فانها تدعن لقاتله .

بينما كانت الأميرة تنتظر كعادتها ، فاذا بغريب اسمه " القرنـدل " - وهو فقير - يرتدي ثيابا رثة - يتحدث بالرموز ، فيعلن أن صوتا أمره بالمجيء ، ويرفض أن يأكـل

(١) عصمت ، رياض : مسرحنا العربي بين الابداع والاتباع . الحياة المسرحية . عدد ٢ ص ١١٧

(٢) الراعي ، د . علي : المسرح في الوطن العربي . ص ١٧٩ وما يتبعها .

الا من خبزه "الذى لم ينضج" ، ولن ينضج الا بعد اكتمال أغنية كان قد غناها ولم يرض عنها حتى الآن معتقدا أنها "ما زالت شذرات لم تتلام بعد" (١) وأن آخر سطر فيها مازال يحيره .

ويأتي "السمندل" على حين غرة - وهو الرجل الذى تنتظره الأميرة - وهو يسدى لهفته على عشيقته ، ولكن الأميرة تتوسل اليه ألا يدنس لحظة الصدق التى كانت تتصورها . فهي مستعدة أن تغفر له كل شيء ماعدا الكذب .

ومن خلال الحوار الذى يدور بين الأميرة و "السمندل" نكتشف أن هذا الأخير لم يأت بدافع الشوق كما يدعي ، بل كان يريد أن يستدرج الأميرة كي تعود معه عسى أن تصلح ما أفسده في الرعية . لقد أصبح يحس أن ملكه يتشقق من حوله "كلحاء الشجرة" ، وأن القادة والجند يتألبون عليه .

وحين يتأكد "القرندل" - الذى كان قابعا في الركن يستمع الى حوار الأميرة و "السمندل" - يقرر أن يكمل "أغنيته" فيستل سكينا من ثيابه ويغرز نصلها في صدر السوجد .

ان الأميرة في هذه المسرحية ترمز الى مصالتي كانت تتخذ لعبة قبل ثورة "الضباط الأحرار" . لقد كانت مصر آنذاك تائهة غريبة ، فاقدة وعيها ، ولكنها ما لبثت أن استعادت وعيها وتجاوزت مرحلة "السذاجة" بفضل الشعب الذى حررها من الظلم ، وعصف بطغاتها محطما قيود التبعية . و "القرندل" الذى يرمز للشعب يؤكّد هذا حين يزجي النصيح للأميرة ، بعد أن يقتل "السمندل" (٢) .

ولهذا نرى الأميرة في آخر المسرحية تعود الى القصر كي تتلقى من خدماها ورعاياها ما يبهج نفسها من حب وخضوع .

واذن فان موضوع "الأميرة تنتظر" مرتبط بالثروة العربية المصرية ، ورويا صلاح عبد الصبور فيها وعبقريته لم يحجبها الاطار المسرحي الغربي أو التراث المصري القديم .

(١) ديوان صلاح عبد الصبور . المجلد الأول . ص ٣٩٤ .

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٤٣٨ - ٤٣٩ .

وما يقال في " الأميرة تنتظر " يقال أيضا في " ليلي والمجنون " التي ربطها صلاح عبد الصبور بتاريخ مصر الحديث ، ويقال أيضا في " مأساة الحلاج " التي حاول فيها عبد الصبور أن يعطي الفكر الصوفي بعدا واقعيا .

ففي " ليلي والمجنون " يتخذ صلاح عبد الصبور القصص التراثي العربي الذي نسج حول شخصيتي " تيس " و " ليلي " إطارا^(*) عاما لآرائه المعاصرة . ان " الجاسوس " - الذي يرمز في المسرحية الى الاجنبي الدخيل - يستطيع أن يستبد بـ ليلي - وهي ترمز الى مصر - ويعبت بشرفها منتزعا اياها من " سعيد " او " المجنون " - كما يسمونه - الذي كان يهيم بها حبا .

لقد خانت " ليلي " حبيبها " سعيدا " على مرأى وسمع منه^(١) ولكن " سعيدا " - الذي يرمز الى النضال العربي في مصر ضد الانجليز - لم يستسلم أبدا ، على الرغم من خوره وضعفه :

" سعيد : (يسقط الى الأرض ، وهو يصيح)

لن تأخذها مني

لن تأخذها مني . (٢)

وفي هذه اللحظة بالذات يؤكد لنا صلاح عبد الصبور صحة هذا التأويل بما لا يدع مجالا للشك ، وذلك حين يجعل صوت بائع صحف ينادى : " البلاغ .. المسائية .. القاهرة احترقت .. حريق القاهرة .. الاحكام العرفية .. حريق القاهرة .. " (٣)

وهكذا اذن فان " ليلي والمجنون " ترتبط هي الاخرى بالواقع التاريخي المصري لحديث الذي أراد صلاح عبد الصبور أن يسقطه على الوضع العربي في مصر بعد نكسة ١٩٦٧ ، كما يدل تاريخ كتابة المسرحية^(٤) ، أي سنة ١٩٧٢ .

- (*) الملاحظ أن صلاح عبد الصبور لا يخدم ذلك الاطار المعروف في التراث ، فيخرج عنسـه مقدما لنا اجواء وشخصيات معاصرة لاتمت الى الحكاية القديمة الا بصلات واهية ، وهذا مباح لعبد الصبور طبعاً بوصفه فنانيا لا مؤرخا .
- (١) انظر ديوان صلاح عبد الصبور . المجلد الاول . ص ٨٥٤ - ٨٥٥ .
- (٢) المصدر نفسه . ص ٨٥٥ - ٨٥٦ .
- (٣) المصدر نفسه . ص ٨٥٦ .
- (٤) انظر المصدر نفسه . ص ٧٠٣ .

وفي "مأساة الحلاج" نرى صلاح عبد الصبور لا يكتفي بصياغة حياة هذا الصوفي وأفكاره صياغة مسرحية ، وإنما يفحص هذه الأفكار وتلك الحياة ، ويضيف إليها ويحذف منها ، كما اتضح من خلال بعض الدراسات التي تناولت هذا الموضوع^(١) ومن خلال تعليقات عبد الصبور نفسه على المسرحية^(٢).

إن "حلاج" عبد الصبور يغدو احتجاجاً على مظاهر واقعية معينة في البيئة العربية المصرية ، تتمثل في الموقف من السلطة والقضاء ، وفي الموقف من الاشتراكية في مصر :

"لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد
يستعبد هم ويجمعهم" (٣)
ذلك هو موقف الحلاج من السلطة . أما موقفه من القضاء فهو يتجسد ببراعة في مهزلة "المحاكمة" في المسرحية ، حيث نرى القضاة الثلاثة - أبا عمر الحمادى ، وابن سليمان ، وابن سريج - يتلاعبون بالفاظ ظاهرها العدالة وباطنها النفاق وارضاء الحكام الذين كانوا يخافون أن يحرض الحلاج الفقراء من الشعب :

"ابو عمر : هذا أمر لا يسكت عنه
هذا الشيخ يقول :
الانسان شقي في ملكة الله
معنى هذا أن الأمة تشقى في ظل خلافة
مولانا
ويقول : إن الفقير يعرّد في الطرقات
معنى هذا أن الأمة لا تجد الأثوات
ولنسأل عندئذ من سلب الأثوات !
ويقول :
لكن الكلمة لا تفتح قلباً مقفولاً برتاج ذهبي
يعني الأثراء وأهل الجاه
وتودى هذى الألفاظ المشتبهة

- (١) انظر "الصدق التاريخي والصدق الفني في مأساة الحلاج" لفاروق عبد القادر
مجلة المسرح ٤٥ ع ١ القاهرة ١٩٦٢ ص ٣٩ .
(٢) انظر "ديوان صلاح عبد الصبور" الجزء الأول ص ٦٠٥ - ٦١١ .
(٣) المصدر نفسه ص ٥٨٢ .

بالفقراء الى نهذ الطاعة . .

ولزيم الفتنة

ولهذا أحكم مرتاحا بادانته وعقابه . (١)

على هذا النحو كانت تجري محاكمة الحلاج . ان القاضي هنا يستمع الى أقوال المتهم فيلوى عنقها خدمة للسلطان الذى قرر أن يتخلص منه ، وأراد أن يتقي غضب الشعب بمحاكمة صورية معروفة نتيجتها مسبقا .

ان صلاح عبد الصبور كان يلح على تميز الحلاج واختلافه عن غيره من الصوفيين . وهذا يتضح لنا منذ بداية المسرحية حيث نرى الحلاج يجادل " الشبلي " - وهو من الصوفية - ايضا - على النحو التالي :

" الشبلي : لا ، يا حلاج

اني أخشى أن أهبط للناس

قد أبسط أجفاني فوق الدنيا

فأرى ، يسراها ، اتنى النعمى واليسرى

وأرى ، عسراها ، أتوتى العسرى

ويموت النور بقلمى .

الحلاج : هبنا جانبنا الدنيا

ما نمنع عندئذ بالشر ؟

الشبلي : الشر

ماذا تعني بالشر ؟

الحلاج : فقر الفقراء

جوع الجوعى ، في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أحد أوقن معناها . (٢)

من الواضح هنا أن الحلاج يرفض أن ينأى عن الواقع وعن الحياة ، ويرفض أن يعتزل الناس كما يريد " الشبلي " الذى يخشى على " النور " الذى في قلبه من اغراء " النعمى " أو توتى

(١) انظر ديوان صلاح عبد الصبور . الجزء الأول . ص ٥٨٨ - ٥٨٩ .

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٤٦٩ .

"العسرى" . فالشبهلي يخاف أن "يتلوث" في الحياة الاجتماعية أما الحلّاج فانه يرى أن التصوف الحقيقي هو في مواجهة تلك الحياة الاجتماعية والانغماس فيها من أجل تطهيرها من "الشر" الذي يشوبها ، أى أن التصوف عند الحلّاج يتخذ بعدا اجتماعيا ، ومن هنا ينزع خرقة التصوف ويسعى الى تغيير العالم :

"ياشبهلي

الشر استولى في ملكوت الله

حدثني . . كيف اغض العين عن الدنيا

الا ان يظلم قلبي " . (١)

ان موقف الحلّاج من السلطة ، وموقفه من القضاء ، وموقفه هذا الأخير من التصوف الذي يجعله اشتراكيا . ان كل ذلك يؤكد أن صلاح عبد الصبور مهما ابتعد عن واقعه يظل مرتبطا به وعاكسا لقضايا ومشكلاته الخاصة ، ولو بأسلوب ذي طابع مطلق ، وبالتالي فان صلاح عبد الصبور لم يكن في هذه المسرحية مجرد بهاء بليد يردد صيغ التراث او صيغ المسرح الغربي .

وفي "القرى تصعد الى القمر" يسير فرحان بلبل على نهج بريخت ويصطنع أسلوبه ، بل انه يتبنى اطار مسرحية بريختية معروفة فينسج على غرارها ، ومع ذلك فانه لا يجوز لنا أن نخضع الطرف من الموقف المتميز الذي اتخذه فرحان بلبل وأكد به استقلاله وخصوصيته .

ان بريخت في "دائرة الطباشير القوقازية" يطرح مشكلة نشأت في بيئة أوربية ابسان العقود الأولى من هذا القرن ، وهي مشكلة الملكية بصفة عامة ، ومشكلة ملكية الأرض بصفة خاصة .

"يجب أن تكون الأرض لمن يخدمها" . تلك هي اجابة بريخت الضمنية على السؤال المطروح في مقدمة "دائرة الطباشير القوقازية" : من أحق بالأرض المتنازع عليها؟ وهي اجابة تصلح لسؤال أكبر يتعلق بملكية وسائل الانتاج في النظام الرأسمالي الغربي .

كان فرحان بلبل على وعي تام بأن هذه المشكلة التي حظيت باهتمام بريخت فسي "دائرة الطباشير" لاتناسب البيئة العربية في الوقت الراهن ، لأن الأحداث تجاوزتها

(١) عبد الصبور ، صلاح : ديوان صلاح عبد الصبور . الجزء الأول . ص ٤٦٨ - ٤٦٩ .

بعد صدور قانون الاصلاح الزراعي " . الا ان هذا القانون بسبب طبيعته وظروف تطبيقه ، نشأت عنه مشاكل وتعقيدات وصراعات ، لا هي تنتمي الى النظام الرأسمالي القائم على الملكية الخاصة الصارمة ، ولا هي منتمة الى مجتمع الملكية الاجتماعية لوسائل الانتاج " (١) .

ان ملايسات الصراع بين " الحاج ابو العطا " و " الآغا " من جهة ، و " حمدان " وزملائه من الفلاحين من جهة اخرى ، يؤكد لنا صحة ما يقوله المؤلف هنا .

كل هذا يرسم الملاحم الخاصة لموقف فرحان بلبل ورؤياه في هذه المسرحية ، فضلا عن رفض الحكاية التي اقتبسها بريخت من الفولكلور الصيني او الكتب الدينية وتعويضه بحكاية مأخوذة من التراث العربي الذي يشكل ملحا آخر لأصالة بلبل .

وهذه الخصوصية التي رأيناها في هذه المسرحية نراها كذلك في كل من " لانتظر من ثقب الباب " و " العشاق لا يفشلون " ، حيث يحرم فرحان بلبل على اعطاء الصراع بين العمال ومدراء المصانع صبغة محلية تختلف عن ألوان الصراع بين العمال وأرباب العمل في أوروبا .

وفي " الخرابة " يقدم لنا يوسف العاني مضامين أصيلة لم يقدمها - فيما نعلم - غيره من المسرحيين . ان الصراع عادة كان يدور بين الفقراء والأغنياء ، بين المستغلين والمستغلين في مسرح بريخت - على سبيل المثال - ولكن ساحة الصراع لم تتعد نطاق البيئة الواحدة اى أن ساحة الصراع كانت ألمانيا او فرنسا او إسبانيا او غيرها ، أما يوسف العاني فقد جعل الصراع يدور بين العالم الذي يسمي نفسه " حرا " وبين العالم الذي يسمي " متخلفا " ، بين المغتصبين عبر الأجيال والناشرين عبر الأجيال .

وان كان كون يوسف العاني كاتباً ملحمياً بريختياً لا يعني أبداً أنه كان ظلالاً لبريخت ، وصدى ميتا للنظرية الملحمية . وحتى اذا بدا لنا أن نأخذ برأى الدكتور علي الراعي الذي يذهب الى أن يوسف العاني قد استفاد " من أشكال مسرحية متعددة بينها المسرح الوثائقي

(١) بلبل ، فرحان : مقدمة " القرى تصعد الى القمر " ص ٧ .

(*) الشبي " المشرحاً أن د . الراعي لا يشير الى الشكل الملحمي بين هذه " الاشكال " ، على الرغم من وضوح الملاحم البريختية في المسرحية .

والدعائي ، والمسرح الشعبي ، ومسرح العرائس^(١) ، فان ذلك لن يؤثر على أصالة الرويا في هذه المسرحية .

وما قلناه في " الخرابة " يقال أيضا في " المفتاح " التي لم يستطع الأسلوب الملحمي فيها أن يحجب شخصية يوسف العاني وموقفه المتميز .

وكل الأعمال المسرحية الملحمية التي تناولت موضوع الصراع العربي الصهيوني لا يستطيع أحد أن يشك في أصالتها من حيث الرويا الفكرية أو " المضمونية " ، لأن تلك الرويا نابغة من روح الاصرار على مقاومة الغزاة للاراضي العربية ، والرغبة في وصف بشاعة الجرائم التي ترتكب في حق الشعب الفلسطيني المشرود .

واذا كانت هناك ملامح مشتركة بين الثورة الفلسطينية وغيرها من الثورات في العالم ، فان ذلك لا يجرّد الثورة الفلسطينية من خصوصياتها ، كما تبدو من خلال الاعمال المسرحية التي عالجتها . و " حفلة سمر " و " نهار خليلي " و " التصفية " و " النار والزيتون " و " لكع بن لكع " و " بيت الجنون " و " المفتاح " و " الجدران القرمزية " و " سهرة ديموقراطية على الخشبة " ، كلها تؤكد ذلك ، وحتى أعمال معين بسيسو التي يغلب عليها طابع الاسقاطات وتجنح الى تمويه المكان والزمان والشخصيات ، مبالغة في النأي عن الأسلوب المباشر ، يمكن أن ينطبق عليها هذا الحكم .

ويذهب الأستاذ أدونيس الى أن المسرح العربي لا يعاني من استلاب الرويا المسرحية الأجنبية فحسب ، بل يعاني من استلاب التراث أيضا ، " فلا يمكن - في رأيه - التوفيق بين الأفكار الجاهزة ، سواء كانت موروثية أو مذهبية ، وبين الابداع أو الأصالة الخلاقية^(٢) " . وهذا أيضا ينطوي على شيء كثير من المبالغة . فالتراث في المسرح الملحمي العربي - على الاقل في مجمله - لم يكن يحول دون الرويا الاصلية ، لأنه كان موظفا بحيث يتخذ وسيلة تخدم فكرة الكاتب وتعبر عنها وتوضحها . ولهذا فان التراث - مادام لا يهاغ من جديد لمجرد الصياغة - يعد من أنجع السبل التي تعمق الرويا الاصلية .

(١) الراعي . د . علي : المسرح في الوطن العربي . ص ٣٦٥ .

(٢) أدونيس : خواطر / نقائض في المسرح العربي . ص ٩٠ .

وبالنسبة للتراث العربي " المسرحي " خاصة ، فإنه " ضعيف جدا ، ولذلك لم يفرض نفسه في شكل قوالب وأشكال جاهزة أو مضامين ومواقف مسقطة . أنه كان أشبه بجديقة مفتوحة غير منسقة " (١) على حد تعبير الدكتور حسام الخطيب .

وكل ما كان يجده الكاتب المسرحي العربي في هذه " الحديقة " لا يتجاوز بعض " الأجواء " العامة أو بعض الملامح المطلقة في رسم الشخصية . وأقصد " بالأجواء " العامة محاولة بعض كتابنا محاكاة طقوس تلك الارهاصات المسرحية التراثية ، على نحو ما نرى في " لكع بن لكع " لأميل حبيبي ، أو " الفرافير " ليوسف ادريس ، أو " ليالي الحصاد " لمحمود دياب .

ففي " لكع بن لكع " يحاول أميل حبيبي أن يقدم لنا أناسا " يجتمعون لقضاء أمسية أسطورية مع صندوق العجب " ، إلا أننا في الحقيقة لم نتفرج على " صندوق العجب " (٢) بل شاهدنا جوانب من تضايانا بأسلوب ملحمي صرف ، كما أشرنا من قبل (٣) وفي " الفرافير " يحاول يوسف ادريس جاهدا أن يستقي شكله من فن " السامر " الشعبي ، ولكنه يخفق في ذلك فلا يستطيع أن يقدم لنا سوى اشكالية العلاقة بين السيد والمسود بأسلوب أوربي بريختي أو عبثي ، إذا غضضنا النظر عما يسميه ادريس " البطل الروائي المصري ، الحديق ، الذكي ، الساخر " (٤) ويقصد به شخصية " الفرور " أو " الزرزور " . وفي " ليالي الحصاد " يحاول محمود دياب هو الآخر أن يحاكي " السامر " إلا أنه لا يستطيع أن ينجح في ذلك ، وكل ما يفعله هو أنه يضمننا في جو الريف المصري في أثناء الليالي (*) المقمرة التي يتسامر خلالها الفلاحون ويسردون الحكايات ، وما عدا ذلك فإن محمود دياب في هذه المسرحية يسير على نهج بريخت ، كما رأينا من قبل (٥) دون أن يفقد أصالته .

وسبب اخفاق هؤلاء المسرحيين وامثالهم من يحاولون أن يمدوا جسورا الى تلك الارهاصات

- (١) من ملاحظات استاذنا د . حسام الخطيب على هذا البحث .
- (٢) حبيبي ، أميل : لكع بن لكع . ص ٩ .
- (٣) انظر ص ١٢٠ ، ١٥٤ على سبيل المثال .
- (٤) ادريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٨٤ .
- (٥) منذ البداية يرسم لنا محمود دياب جو القرية في الليالي المقمرة (انظر ص ٦ من ليالي الحصاد) .
- (٥) انظر ص ١٤٧ ، ٢٠١ من هذا البحث .

التراثية الشعبية واضح ، وهو ان هذا النوع من التراث لا يقدم اشكالا مسرحية جاهزة ،
كلا أشكال المسرحية الغربية .

ومع ذلك فانه من الموضوعية ألا ننكر أثر بعض الارهاصات التراثية الشعبية فـفي
المسرح التجارى ، وخاصة مسرح الرواد ، من أمثال يعقوب صنوع الذى سبق للدكتور علي
(*) يحاول الدكتور علي الراعي ان يجعل " المغمطيس " لنعمان عاشورا مقادرا للتراث
(*) المسرحي " العربي " انظر كتاب " فنون الكوميديا من خيال البطل الى نجيب
الريحاني " . سلسلة " كتاب الهلال " . ٢٤٨٤ . القاهرة ١٩٧١ . ص ٣١٦ وما بعدها
من صفحات) ، وخاصة شخصياته النبطية المعروفة . " ان عطوة افندى ، بما يجمع
من مكر ودهاء ونقد لاذع ، وقدرة على التهريج وحيلة لا تنتفد ، تعينه على الخروج
من المأزق ، هو في اساسه المهرج الشعبي ، او الراجوز ، والست فرحانة هي
الخطبة التقليدية - في الجوهر - التي عرفتها الكوميديا الشعبية من ايام
ابن دانيال ، وغريب هوش مشهورش ، الساحر ، القادر على أن يأتي بالمعجزات
ويغير مصائر البشر " . (ص ٣١٩ من المرجع ذاته) . ان هذا الرأي ، علي
وجاهته ، ينطوي على شيء كبير من المبالغة ، ذلك ان مماثلة بعض هذه الشخصيات
النبطية المعروفة في التراث الشعبي لا يعني بالضرورة ان نعمان عاشور قد نقلها
من هناك ، بل يمكن ان يكون قد نقلها من الواقع المصري في تلك المرحلة
التاريخية (اى في اثناء الخمسينات من هذا القرن) ، فـشخصية " الخطبة " كانت
موجودة في فترة كتابة " المغمطيس " (١٩٥٥) ، وشخصية " غريب " لا تزال
موجودة حتى الآن ، وتتمثل في اولئك الذين يجرون الاسواق في الريف
ويرغمون انهم يستطيعون ان يشفوا الناس من كل الامراض ، او يسمعون التمايم
والحروز التي يزعمون انها تغير مصائر الافراد ، وما الى ذلك من طرق الشعوذة ،
ثم ان الشخصيات في " المغمطيس " تتخذ ابعادا اجتماعية وتجسد رموزا لظواهر
في الواقع المصري الذي يرصده نعمان عاشور . فالدكتور " غريب " الذي تعلم في
الخارج وعاد الى مصر كي يفتح عيادة طبية نفسانية فلا يجد اقبالا عليه بوصفه
طبيبها ، بل بوصفه شعوزا ، رمز للطبقة المثقفة التي كانت آنذاك تشتمر
بالاقتراب - كما يدل اسم د . " غريب " - في مجتمع يعاني من التخلف والتفكير
الخرافي . وفوق كل هذا فان نعمان عاشور يدولنا في هذه المسرحية حامل فكر
اشتراكي ، كما يبدو من خلال علاقة " الحاج " التاجر المستغل الذي لا يتورع عن
اكل حق شقيقه " محمود " وحق خادمه " عطوة " ويسعى الى الزواج من فتاة تصغره
بعشرات الاعوام ، كما يدولنا عاشورا ايضا ناقما على الطبقة الوسطى المحدودة
الدخل التي تتطلع دوما الى الاعلى وتتخلى عن كل شيء - حتى عن ابنائها -
من اجل المال . وتؤكد لنا ذلك خاتمة المسرحية ، حيث نرى " الحاج " يحسن
بمدي تهافت الام " على المال فيخرج من البيت وهو يصبح : " خدوا الفلوس ...
خدوا الفلوس " (ص ١٠) من " مسرح نعمان عاشور " ... فأين كل هذا من تلك
الظواهر التراثية " المسرحية " ؟!

الراعي ان تتبع بالتفصيل آثار "خيال الظل" و "الجرجوز" و "الحاوي" في عروضه وخاصة مواقف "الضرب" (١) و "الروح" (٢) و "المفارقات" (٣).

بل اننا نستطيع ان نذهب الى أبعد من ذلك فنزعم ان مسرح دريد لحام لا يخلو من لمسات خيال الظل، ان شخصية "غوار" - فيما يتراءى لي - امتداد لشخصية "عمواظ" الماكر الذي لا يكف عن نصب الاثام بل لرفيقه "قرقوز" - الذي يذكركنا بشخصية نهاد قلعي او ياسين بقوش - الساذج الذي يقع عادة في تلك الاثام بل و "المقابل" الضحكة .

والملاحظ أن تأثير المسرح التجاري بالارهاصات المسرحية التراثية كان عفويا تلقائيا ، ولم يكن اراديا واعيا ، علي نحو ما نرى لدى يوسف ادريس (٥) او محمود دياب (٦).

* * *

لقد كان التراث المصري - بشكل عام - يوظف ان ، كما كان التراث "المسرحي" - ان جاز لنا تسميته مسرحيا - ضعيفا لم يستطع ان يقدم شيئا ذا بال الى كتابتنا المسرحيين ، ولم يستطع ان يقدم مديلا عن الشكل الاوربي .

ومن هنا لانستطيع ان نرغم أن التراث قد معا أصالة محمود دياب في "باب الفتح" و "لما لي الحصاد" ، أو أصالة ألفريد فرج في "علي جناح التبريزي" ، أو أصالة سعد الله ونوس في "مغامرة رأس المملوك جاهر" ، أو أصالة يوسف العاني في "المفتاح" بل اننا لانجد بدا من الاعتراف بأن التراث يؤكد الأصالة ولا يلغيها أبدا .

وعلاوة على هذا فان التراث العام - في حد ذاته - مائة الى تأكيد الأصالة على المستوى الفردي - يخلق شيئا من الالفة التي تشكل وجها آخر للأصالة على المستوى الجماعي . وهو الأمر الذي جعل كاتبنا مسرحيا كفرحان بلبل - على سبيل المثال - يلجأ في القرى تصعد الى القمر الى الاعتماد على خامسة تاريخية تمت الى التاريخ المصري بصلة قوية ، ويرفض

(١) انظر "فنون الكوميديا" للدكتور علي الراعي . ص ٩٥ .

(٢) انظر المرجع نفسه . ص ٩٤ .

(٣) انظر المرجع نفسه . ص ٨٥ .

(٤) انظر "نصوص من خيال الظل" . جمعها وقدم لها د . سلمان قطاية . منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٧ .

(٥) انظر "محو مسرح عربي" ليوسف ادريس . ص ٤٦٧-٤٩٥ .

(٦) انظر "مقابلة مع محمود دياب حول اعماله وافكاره المسرحية" . حوار اجراه نبيل فرج . مجلة "المسرح" . ع ٦٢ . القاهرة ١٩٦٩ . ص ٣٥ .

الخامة التي استفاد منها بريخت في "دائرة الطباشير".

وفرحان بلبل هنا يصدر عن وعي ، لأنه تعرض الى هذا الموضوع في مقدمة مسرحيته فقال : " ان الكاتب حينما يلجأ الى التاريخ ، يجب عليه - وأقول يجب - أن ينتقي حكاية من تاريخ قومه . فالحكاية العربية القديمة تستثير في نفوسنا شغفا وهوى ، ونجد فيها من الوشائج العاطفية والتاريخية ما يفوق عشرات المرات كل ما تشيره أية حكاية أجنبية " (١)

وليس معنى هذا أن كل كاتب مسرحي يستخدم التراث أو يتبنى الأسلوب الملحمي يكون ذا رؤيا أصيلة بالضرورة . ان يوسف ادريس في "الغرافير" ذورؤيا عبثية مستعارة في جوهرها ، على الرغم من وجود اشارات وتلميحات عديدة الى ظروف ومظاهر محلية خاصة ، وعلى الرغم من محاولة العودة الى نبع "السامر" الشعبي . ورؤيا ألفريد فرج تظل موضع شك اذا نظرنا الى بعض اللمسات أو المواقف المسرحية الاغريقية والشكسبيرية (٢) في "الزير سالم" ، على الرغم من اعتماد ، على خامة تراثية عربية بحتة .

وما تجدر الاشارة اليه في اثنا الحديث عن قيمة مضامين المسرح الملحمي العربي ذلك الطابع الواقعي الذي تتسم به في جملتها . ان أعمال فرحان بلبل وسعد الله ونوس ، ومحمود دياب وألفريد فرج (٣) وأميل حبيبي ، ونواف أبي الهيجا ، كلها مرتبطة بالواقع العربي أشد الارتباط . وحتى أعمال معين بسيسوالتي تبدوا لأول وهلة تجريدية فانها واقعية من حيث المنهج ، لأنها نابعة من جذور المأساة الحربية في فلسطين ، ولا تتجاوز النزعة التجريدية فيها حدود الأسلوب المسرحي .

هذا ، ولعل أهم انتقاد يمكن أن يوجه الى مضامين المسرح الملحمي العربي هو خضوعها للاثنية غالباً ، ان "حفلة سمر من أجل حزينان" و "الانتخابات" و "لاتنظر من ثقب الباب" و "العشاق لا يفشلون" و "سليمان الحلبي" و "ليلي والمجنون" و "سهرة ديموقراطية على الخشبة" و "نهار خليلي" ، وما الى ذلك ، كلها أعمال ذات مضامين لاتتصد مـ

(١) بلبل ، فرحان : مقدمة "القرى تصعد الى القمر" ص ٨ .

(٢) انظر "الزير سالم" لألفريد فرج . ص ١٥٢ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٤ ، ٨١ .

(٣) يمكن أن نستثني هنا بعض أعمال ألفريد فرج من هذا الحكم ، كالزير سالم التي تعالج موضوع الصراع مع الزمن ، و "علي جناح التبريزي" .

استمرار الزمن . وليس معنى هذا أن كل الاعمال المسرحية الملحمية العربية آنية ، فهناك مسرحيات استطاع مؤلفوها أن يبلغوا أعتاب الخلود . اننا لانبالغ أبداً ان نقول هذا .

ان "الأدب العبقري هو ذلك الذى يطرح ضمناً أكثر مسائل عصره حضارية وعمومية ، حين يريد الحديث عن قضايا الملموسة جداً والمباشرة جداً" (١) هذا ما يحقق الخلود ، وهذا ما نجد بعض مسرحيين الملحميين يصدرون عنه . فيوسف العاني في رائعته "المفتاح" ينطلق من قضايا الانسان العربي خاصة ، ليعالج قضايا الانسان من حيث هو انسان ، أى أنه "يلج باب الفن الشامل الذى يصلح لكل بيئة ولكل زمان" (٢) على حد تعبير الدكتور علي الراعي . وهذا ما يقال أيضاً في "مغامرة رأس الملوك جابر" و "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس ، كما يقال قسبي "باب الفتح" لمحمود دياب ، و "علي جناح التبريزي" لألفريد فرج ، و "الأميرة تنتظر" لصالح عبد الصبور ، و "مأساة جيفارا" لمعين بسيو .



إذا كان المسرح الملحمي العربي أصيلاً على الرثم من خضوعه لظاهرة المثاقفة وارتشاقه من التراث ، كما رأينا منذ قليل ، فان ذلك لا يعني بالضرورة أن كتابنا المسرحيين الملحميين قد ابتكروا آراءهم كلها واتوا بها لم يأت به الاوائل والاواخر .

وإذا كنا نستطيع - بشئ - من تعسف التصنيفيين - أن نضع أى كاتب معاصر في خانة من خانات المذاهب الأدبية التي تعددت وتشعبت الى درجة كبيرة ، فاننا نستطيع كذلك ان نعصر العمل الأدبي ونبحث عن أصول رحيقه الفكرى في التيارات الايدولوجية أو الفكرية أو الروحية أو الاجتماعية المعروفة حتى الآن .

وقد حاول بعض مؤرخي الأدب الغربيين أن يفعلوا ذلك (٣) ونحن نستطيع أن نستفيد من تجاربهم ونطورها بايجاد عدد كاف من الخانات التصنيفية التي يمكن ان تستوعب كل الاعمال الأدبية .

- (١) غولدمان ، لوسيان : المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة . ترجمة نادر ذكري ، دار الحداثة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨١ . ص ٢٩ .
- (٢) الراعي ، د . علي : المسرح في الوطن العربي . ص ٣٦٢ .
- (٣) يرجع الى "نظرية الأدب" لاورستن وارين ورونيه ويليك . ترجمة محي الدين صبحي . ص ١٥٣-١٥٠ .

والبحث من اصول فكر كاتب ما أمر طبيعي ، لان الكاتب ليس فيلسوفا مبدعا وما ينبغي له أن يكون كذلك ، والا لكان علينا أن نرفض كل اعمال بريخت التي تنتمي الى الفكر الاشتراكي ، وكذلك اعمال كل من يونسكو وآداموف التي لاتخرج من اطار الفلسفة العيبية . هذا من جهة ومن جهة اخرى فان الكاتب ابن محيطه القومي ومحيطه العالمي او ما يسميه الدارسون الالمان " روح العصر " (١) الذي لا يمكن تجاهل آثاره في الاعمال الادبية - على الرغم من قصوره احيانا في تفسيرها - لانها قد تتجاوزه ولا تستكمل مع منتجاته الفنية والفكرية كما يؤكد عليك (٢) - مادامت تلك الاعمال عاجزة عن الاكتفاء بذاتها وملزمة (٣) بالارتباط بوقائع الحضارة والتاريخ ومظاهر الوعي كافة " ، بما في ذلك الفكر الفلسفي والاجتماعي .

ولئن كانت الاعمال الادبية لكل من فولتير ، وجايريل مارسيل ، وسارتر ، وكامي ، وغوته ، اعمالا يتجلى فيها الجهد الفكري المبدع اكثر من غيره من العناصر الجمالية الاخرى ، فان ذلك يعود أولا وقبل كل شيء الى ان هؤلاء كانوا من محترفي التفكير الفلسفي اصلا ، ومن هنا كانت الرؤيا الجمالية في اعمالهم ملتزمة مع الرؤيا الفلسفية الموضوعية ومكملة او تابعة لها .

ويبدو أن هناك كتابا يسبقون عصرهم قليلا ويستكشفون آفاق المستقبل من امثال تشيكوف ، وديب ، وباكتير ، كما أن هناك كتابا يمتدرون بفطرتهم الى حقائق اجتماعية ونفسية قبل أن يكتشفها العلم . ان " انجلز " يؤكد أنه تعلم الاقتصاد من " بالزاك " اكثر مما تعلمه من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين (٤) ، وفرويد يعد الكتاب والشعراء اساتذة له : " وهم ، في معرفة النفس البشرية ، معلمونا واساتذتنا ، نحن معشر العامة ، لانهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم " . (٥) ويعترف فرويد ضمنا انه استقى بعض افكاره الخطيرة

(١) انظر المرجع ذاته . ص ١٥٣-١٥٧ .

(٢) يرجع الى كتابه " نظرية الادب " . ص ١٥٥ وما بعدها .

(٣) اضحى الالتزام ضرورة تفرضها " روح العصر " في كل الفنون والآداب . هذا ما يؤمن به حتى الوجوديون (انظر " ما الادب ؟ " لجان بول سارتر . ترجمة د . محمد غني هلال . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ١٩٦١ . ص ٨٢-١٨٤) .

(٤) شيا ، د . محمد : " الادب والفن والفلسفة " مجلة " الفكر العربي " عدد خاص بنظرية الادب والنقد الادبي . ص ٢٥ . س ٤ . بيروت ١٩٨٢ . ص ١٣٥ .

(٥) انظر " دراسات في الواقعية الأوروبية " لجورج لوكاتش . ترجمة امير اسكندر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢ . ص ٢٧٠ .

(٥) فرويد ، سيغموند : الهذيان والاحلام في الفن . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ . ص ٧ .

من " سوفوكل " و " شكسبير " و " دوستوفسكي " (١).

الا اننا لا ننتظر من أمثال هؤلاء الكتاب ان يقدموا لنا نظريات فكرية او اجتماعية من خلال اعمالهم الادبية ، كما اننا ننتكب جادة الصواب اذا قيمنا اعمالهم على اساس ما نجده فيها من روى فكرية مبتكرة ، لان العبرة ليست في طرافة الفكرة وجدتها بقدر ما هي فسي الرويا الجمالية وفعالية الموقف الاجتماعي الواقعي الثوري او الانساني .

ان " شون اوكاسي " يضع أكبر هدف نصب عينيه في " جونو والطاوس " (٢) هو السخرية من الادعاء والبطولة الزائفة وبتفريش " الطاوس " الاصطناعي من الانسان ، و " لوركا " يجعل هدفه الرئيسي في " بيت برناردا ألها " (٣) هو الهجوم على تزميت التقاليد والمواضعات الاجتماعية والاخلاقية ، و " بيراند يبلو " يلج في " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " (٤) على مقولة اساسية وهي ان الحقيقة نسبية .

كل هؤلاء لا يقدمون لنا فكرا جديدا ، ومع ذلك فان نقاد المسرح يجمعون على وضعهم بين كبار الكتاب الدراميين . وانه لمن المؤسف حقا ان يتخذ الاستاذ أدونيس - كما رأينا من قبل - طرافة الفكر وجدته معيارا نقديا ، او يحط الدكتور عمر الدسوقي من قيمة اعمال " راسين " ، لا لشيء الا لان مواضيع مسرحيات " راسين " كانت غرامية تتلخص في ان شخصا يحب آخر لا يبادل له الحب ، مادام يهوى ثالثا . والدكتور عمر الدسوقي يرى في ذلك ثروة لا طائل من ورائها ، لان الاعشى " استطاع ان يجعل هذه الصورة على طريقة العرب في الاجاز في قوله :

علقتها عرضا من بعد ما علقست فبرى وعلق أخرى ذلك الرجل " (٥)

- (١) انظر " التحليل النفسي والفن " (دافينشي - دوستوفسكي) لغرويد . ترجمة سمير كرم . دار الطليعة . الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٩ . ص ١٠٩ .
- (٢) اوكاسي ، شون : جونو والطاوس . ترجمة علي جمال الدين عزت . مراجعة د . عبد الله عبد الحافظ . سلسلة " روائع المسرح العالمي " ٢١٤٠ . الشركة التعاونية والنشر . القاهرة ١٩٦١ .
- (٣) لوركا ، فيديريكو غرسية : بيت برناردا ألها . ترجمة د . محمود علي مكي . مراجعة د . حسين مؤنس . سلسلة " روائع المسرح العالمي " ٢٣٤٠ . الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٢ .
- (٤) بيراند يبلو ، لويجي : ست شخصيات تبحث عن مؤلف . ترجمة محمود اسماعيل محمد . مراجعة حسن محمود . سلسلة روائع المسرح العالمي " ١٤٤٠ . الشركة التعاونية للنشر والطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .
- (٥) الدسوقي ، د . عمر : المسرحية (نشأتها وتاريخها واصولها) . دار الفكر العربي . الطبعة الخامسة . القاهرة : ١٩٧٠ . ص ١٠٠ .

ان مثل هذه النظرة الى العمل المسرحي تمسخه مسخا رهيبا ، وتتجاهل مقوماته وعناصره
ال اخرى من مثل الشخصية والموقف والحوار وما الى ذلك .



هل قدم لنا المسرح الملحمي العربي مضامين أو أفكارا جديدة بالقياس الى غيره —
الاتجاهات المسرحية العربية ؟

نعتقد أن هذا السؤال أصبح نافلا بعد كل ما ذكرناه منذ قليل ، ومع ذلك فإننا نقول :
ان من يتبنى هذا النهج في تقييم المسرح يجد أن كاتباً مثل توفيق الحكيم — الذي يعد
مثلاً للاتجاه الذهني في المسرح العربي — قد استطاع أن يقدم لنا مضامين وأفكاراً أكثر جدة
وطرافة إذا قورن بالمسرحيين الملحميين .

ان توفيق الحكيم يقف الصراع في مسرحه على الأفكار المجردة التي تجعل من المسرح
مادة للقراءة لا للتشيل ، لان عرضها على المسرح غير مجد في إثارة العواطف وتحريك وجدان
المتفرجين على نحو ما هو مألوف في المسرح الدرامي ، فالناس " يتأثرون دائماً بالعواطف
التي يحسونها في حياتهم الواقعية ، كالحب والغيرة ، والحقد والانتقام ، والعدالة ، والظلم ،
والضعف والاثم .. لكن ماذا هم يشعرون امام صراع بين الانسان والزمن وبين الانسان والمكان
وبين الانسان وملكوته ؟ هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهنز المشاعر بقدر
ما تصلح لفتق الأذهان ؟ " (١)

في إطار هذا الأسلوب المسرحي التجريدي أو الذهني كتب الحكيم أعمالاً كثيرة ذات أفكار
طريفة " تفتق الأذهان " على حد تعبيره ، وذلك بافتراضات تجريدية يتتبع نتائجها ، كأن
يفترض في " أهل الكهف" (٢) ان ثلاثة فتیان عادوا الى الحياة المتطورة بعد رقدة دامست

(١) الحكيم ، توفيق : مقدمة " بهجاليون " . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٢ .

ص ١٢ .

(٢) الحكيم ، توفيق : أهل الكهف . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٣٣ .

قرونا ، او يفترض ان شخصين استطاعا أن يسافرا الى كوكب في احدى المجرات النائية ثم عادا من جديد ، فاذا برحلتهم قد استغرقت ثلاثة قرون دون ان يعلما ، او يفترض فـي " بجماليون " ^(١) ان الحياة دبت في تمثال امرأة كان قد هام به صانع الفن ، وهكذا دواليك ^(*)

وقد استطاع الحكيم ان يبرهن لنا في " شهرزاد " ^(٢) على أن " شهریار " - الذي يرمز الى الانسان من حيث هو انسان - سوف يكون كائنا غريبا على الحياة لو ألقى زمامه للعقل وحده دون القلب ، وانه سوف يخسر الارض والسماء معا ويظل معلقا بينهما لو بدا له ان يفعل ذلك .

وقد أجرى الحكيم الصراع في مسرحياته الفكرية بين ثنائيات مطلقة ، كالصراع بين الانسان والزمان في " أهل الكهف " والصراع بين الفن والحياة في " بجماليون " ، والصراع بين القدرة والحكمة في " سليمان الحكيم " ^(٣) والصراع بين القوة والقانون في " السلطان الحائر " ^(٤) وما الى ذلك .

واكثر من هذا فان الحكيم حاول ان يخضع مسرحه لنسق فكري يقوم على الثنائيات المتعارضة كالخير والشر ، والايمان والعقل ، والفن والحياة ، والفكر والعمل ، وهي الثنائيات - برأى الحكيم - التي لا بد أن تتعادل اطرافها والا كانت المأساة والاختلال في الكون وفي الحياة ، فالانسان السوى - على سبيل المثال - هو الذي " يعادل " بين ثنائيي الفكر والشعور حتى لا يختل التوازن بينهما ويؤدي الى المرض النفسي ، لان ما " يطلق عليه وصف الامراض العقلية والعصبية ما هو الا اختلال في هذا التعادل ، اما بتضخم الشعور تضخما يلغي السى

-
- (١) الحكيم ، توفيق : بجماليون . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٢ .
 (*) عرض د . محمد مندور لساثر افتراضات الحكيم البارزة بالتفصيل في كتابه " مسرح توفيق الحكيم " . دار نهضة مصر للطبع والنشر . الطبعة الثانية . القاهرة . ص ٣٩ وما بعدها .
 (٢) الحكيم ، توفيق : شهرزاد . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧٣ .
 (٣) الحكيم ، توفيق : سليمان الحكيم . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٣ .
 (٤) الحكيم ، توفيق : السلطان الحائر ، المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٠ .

جانبه او يعطل مهمة الفكر ، فيرتد الانسان طفلا في اغوامه الاولى ، واما أن يطغى الفكر ويكبت الشعور ، فترتبك اداة الادراك في الانسان . (١)

هذه الفلسفة التي قدمها لنا توفيق الحكيم في كتابه " التعادلية " و اراد ان يتخذها ميزانا لكل شي في الفن والحياة والكون " ليست مجرد لعبة ذهنية او مجرد نزوة فكرية طريفة ، وانما تشكل في الحقيقة القانون الاساسي لتوفيق الحكيم المفكر والفنان والمواطن الاجتماعي . (٢) على حد تعبير محمود امين العالم .

لا نريد ان نناقش هذا " القانون " الفكرى ومدى صحته ، لان ذلك يخرجنا عن سبيل بحثنا ، ولكننا نلفت النظر الى انه كان جدارا سميكاً بين الحكيم والواقع ، فقد جعله يسخر نفسه المسرحي لخدمة فلسفته " التعادلية " ، واكبر دليل على ذلك هو تلك " الافتراضات " الذهنية المستحيلة التي اشرنا اليها منذ قليل .

ان ولع الحكيم بالثنائيات المجردة جعله يخضع منبه من الواقع فيأتي احيانا بمواقف تتنافى كلية مع منطق الحياة وتتبع من الذوق الاجتماعي :

لقد اراد الحكيم ان يتناول اسطورة " اوديب " بذهنيته الثنائية فعمد الى تجريد ها من الصراع بين الانسان والقدر ، على نحو ما هو مجسد بدقة في مسرحية سوفوكل " اوديب ملكا " . (٣) فجعل اصابع " ترسياس " هي التي تعبت بمصير " اوديب " ، لا اصابع القدر - وذلك انسجاما مع الحكيم المسلم - واجرى الصراع بين ما ساء " الواقع " و " الحقيقة " (٤) كما يؤكده هو نفسه .

ليس من شك في أن ما يفعله الحكيم في هذه المسرحية شي جيد يستحق الاعجاب لكونه يجرؤ على موضوع اسطوري اغريقي ويجرده من عنصر الصراع فيه كي يعطيه صبغة توكد اصالتة

-
- (١) الحكيم ، توفيق : التعادلية ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ١٩٥٥ . ص ١١ .
 (٢) العالم ، محمود امين : توفيق الحكيم ، المفكر الفنان ، دار القدس ، سلسلة " المعارف الحديثة " ، ع ٣ . الطبعة الاولى : بيروت ١٩٧٥ . ص ٧١ .
 (٣) سوفوكل : اوديب ملكا ، انظر اعمال سوفوكل التي ترجمها د . طه حسين وجمعها في كتاب ساء " من الادب التمثيلي اليوناني " ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٧٨ . ص ١٦٠ وما بعدها .
 (٤) الحكيم ، توفيق : مقدمة " الملك اوديب " ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ١٩٤٩ ، ص ٤٣ - ٤٤ .

ونظرته الجديدة ، ولكنه اخترع ثنائية طريفة تضاف الى ثنائياته الاخرى ، وهي ثنائية " الحقيقة " و " الواقع " ، ولكن المؤسف ان الحكيم يمتطي صهوة تلك " الثنائية " التجريدية ويطلق لها العنان كي تركض به في الاتجاه المرسوم بدقة في " التعادلية " دون ان يكلف نفسه عنا الالتفات الى الواقع الحقيقي الموضوعي . ومن هنا نجد ، لا يتورع عن تقديم موقف كذلك الموقف الذي نرى فيه " أوديبي " يحاول ان يقتنع " جوكاستا " أمه بإمكانية استمرار العلاقة الزوجية بينهما :

" أوديبي " : تشجعي يا " جوكاستا " مثل ما اتشجع .. وتجلدى مثل ما
اتجلد .. واحتملي كل شيء لمواجهة الواقع ! ..
جوكاستا : اى واقع نستطيع ان نواجه بعد اليوم ؟ ..
أوديبي : كيانتا الواحد .. اسرتنا المتحدة .. قلوبنا المتحابه .. نفوسنا
التي تعمرها المودة .. وتدعمها الرحمة ! .. من في مقدوره
أن يهدم كل هذا البنيان ؟ ..
واى قوة في امكانها ان تدك هذا البرج المشيد من حب وعطف
وحنان ! ..

جوكاستا : " أوديبي " ! .. يا .. لست ادري كيف أناديك ؟ ..
أوديبي : ناديني بأى وصف شئت ! .. فأنت " جوكاستا " التي أحبها ..
ولن يغير شي ما بقلبي .. فلاكن زوجك أو ابنك .. فما
تستطيع الاسماء ، ولا الصفات ان تبدل ما رسخ في القلوب من
العطف والود ! .. (١)

ان هذا الموقف ابن النزعة الذهنية لدى الحكيم ، وهو موقف كما نرى يشير الاشتمزاز . وما
اكثر ما نجد المواقف غير المقنعة والبعيدة عن منطق الحياة في مسرح توفيق الحكيم . ففي مسرحية
" شهرزاد " يجعل الحكيم " شهریار دیوتا " يدخل على زوجته ويجد عبدا اسود في خدرها
فلا يعبر الامر انى اهتمام ، كما يجعل الوزير " قمر " ينتحر من أجل " شهرزاد " على الرغم من
كونه يعلم بخيانتها . وفي " الخروج من الجنة " يجعل الحكيم الزوجة " عنان " تضحي بحبها
لجعلها الفنان فتطلب الطلاق ، لا لشيء الا لتولد في نفسه الالم الممض الذي يدفعه اليه

(١) الحكيم ، توفيق : الملك أوديبي ، ص ١٦١-١٦٢ .

الابداع الفني ، وبعد نجاح خططها التي اتت اكلها نراها تعود الى زوجها - الذى اصبح
فنانا كبيرا - لتهنئه : " انك لاتدرك مقدار سعادتي حين رأيت مواهبك الدفينة قد بعثت فيك
واستيقظت دفعة واحدة ، اليس من جقي ان اهنئك اليوم يا مختار ١٢ " (١)

ان ولع الحكيم بشنائية العقل والقلب في " شهرزاد " جعله يقدم لنا مواقف وشخصيات
غير مقنعة ابدا ، وكذلك فان ولعه بشنائية الفن والحياة في " الخروج من الجنة " اغض عينيه عن
غرابية موقف " هنان " من زوجها .

وفي مسرحية " دموع ابليس " نجد فتحي رضوان يقتفي اثر الحكيم الذهني ويرث عنه نتائج
افتراضاته وشنائياته . الفتاة " عصا " ملاك في صورة انسان ، فهي معصومة - كما يدل اسمها -
من الخطأ ، دائبة في الصلاة والزهد وعمل المعروف في اهل القرية الذين احبوها كلها .
" ولي الله " شيطان يحسن ان هذه الفتاة اخذت تعزل اتباعه الابالسة بأثرها الطيب فسي
نفوس الناس الذين اتخذوها قدوة في سلوكهم ، فيتخذ صورة شاب وسيم ويسعى لاغوائها .
تقاوم الفتاة " الشيطان " ولكنها تسقط اخيرا وتحمل منه ، وعندئذ تقرر ان تنتحر غرقا ، لانها
" لاتود ان تخدع الناس " بعد زلتها ، وقبل ان تنفذ قرارها تؤكد للشيطان انها سوف
تنتقم منه في صورة ابنها غير الشرعي الذي انجبته قبيل انتحارها . ينشأ " ابن الشيطان " في كف
جده ويسير على خطا والدته فيصبح تقيا ورعا ومحبوا مثلها ، ويساور الشيطان قلقه من جديده ،
فانه يكاد ان يمحو الشر من العالم ويكاد يجعل " تجارة " الشيطان كاسدة . يوعز الشيطان الى
غانية ان تضل ابنه فتخفق وتصبح من اتباعه ، وحينئذ يتألب " الابالسة " على الشيطان ويتهمونه
بالتواطؤ مع ابنه وحمايته ، ويشب صراعات في نفس الشيطان بين عاطفة الابوة والنزعة الشريرة ،
فيتعذب طويلا ، ولكنه في الاخير يستدعي احد اتباعه الابالسة ويكلفه بالقضاء على ابنه بالطريقة
التي يريتها . ويظعن ابن الشيطان بخنجر فيموت ، ولكن اتباعه من اهل القرية يتركون بيوتهم
ويأتون كالجيش يلبي ندا " طبول الحرب " . نعم ، ان وفاته ايدان بأن البذر الذي بذره قد
أثمر . (٢) ذلك هو عزاء " السيد " الجد . أما الشيطان فانه يذرف الدموع . . . أول دموع

(١) الحكيم ، توفيق : المسرح المنوع (مجلد يضم بين دفتيه احدى وعشرين مسرحية) .
المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٦ . ص ٤١١ .

(٢) رضوان ، فتحي : دموع ابليس . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٥٦ . ص ١٢٥ .

لابليس .. عرفها حينما عرف الحب .. ولكنه لن يعرف الحب بعد الآن .. (١)

لقد حاول فتحي رضوان أن يحمل نموذج الشيطان الذي ورد ذكره في المصادر الدينية مضامين جديدة ، كما حاول ان يبرز بعض ملامح شخصيته ويلج عليها اكثر من سواها .

اننا نعرف الشيطان في الكتب الدينية كائنا متمردا على الاله ، لانه خلقه من نار وامره ان يسجد للانسان المتمثل في " آدم " ، كما نعرفه متكبرا على الانسان بوصفه مخلوقا من طين .

وقد ألح فتحي رضوان على هاتين الصفتين - التمرد والتكبر - في شخصية الشيطان ، وذلك من خلال طبيعة العلاقة بين الشيطان والاله من جهة ، وبين الشيطان والانسان من جهة أخرى . انه يعرف مدى قوة الاله وجبروته ، ويطمع في غفرانه يوم الدين ، ولكنه يصصر على عناد وكبريائه ولو أدى به ذلك الى الكفر والعقاب :

" عصا " : ألم تسبق ارادة الله ؟ ألم يحتم قضاؤه ان تبقى مطرودا محروما حتى يوم الدين ؟
الشيطان : ولكن الله غفور رحيم .
" عصا " : أنت تذكر هذا وتعرفه ؟
الشيطان : أنا أعرفه مثلكم ، بل أعرفه خيرا منكم ، ولكن الكبرياء والعناد وحدهما هما اللذان اورثاني الكفر . (٢)

اي ان العناد من طبعه الذي لا يستطيع منه خلاصا ، وهذا يبدولنا اكثر جلاء في موقفه من ابنه الذي يعطف عليه بحكم ابوته ، ولكن طبعه يتغلب عليه ويجعله يحرض اعوانه على قتله . هذا عن موقف الشيطان من الاله ، اما موقفه من الانسان فهو موقف ينجم من احتقار له واعتراف ببعض مميزات في الوقت ذاته ، فهو في مسرحية رضوان لا يحتقر الانسان لكونه مخلوقا " من طين " فحسب ، ولكنه يحتقره لاخلاقه كما يراها هو : " أنا الذي خبرت الناس ، وعرفت نفاقهم ، ودخائل نفوسهم . عرفت كيف يستمدون من الشيطان ، مني انا . نعم مني انا .. القوة

(١) رضوان ، فتحي : دموع ابليس . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٥٦ . ص ١٢٦ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٥٧ .

والحزم ، فيندفعون الى تحقيق احلامهم واطماعهم ، فيسخرّون هذا الكون الجميل ، ويصبحون فيه سادة ! فان شبعت نفوسهم لحظة ، بصقوا عليّ ولعنوا اسمي ، وتعوذوا بالله مني ومن وساوسي ! سموني الوسواس الخناس ! سموني الرجيم ! رجموني على كل منبر وفي كل معبد ! (١)

ان الشيطان هنا يتهم الانسان بأنه منافق وناكر للجميل ، مادام يصطنع وسائل غير شريفة لتحقيق مآربه ثم يلعن المصدر الذي امدّه بتلك الوسائل ، وهو الشيطان طبعاً .

الا أن الشيطان يعترف للانسان بقوته أحياناً وتدرته على مقاومة الاغراء ، وهو ما يعجز الشيطان عن ادراكه ويقف امامه حائراً : " حينما أحسبه قد بلغ الغاية من الضعف ، ينقلب ثوباً لا يرد ، جسوراً لا يخاف ، مقداماً لا يلوى على شيء " (٢) كما أن الشيطان يحسد الانسان على أهم ميزة يمتاز بها عليه ، وهي قدرته على الحب ، ان الشيطان الذي اراد ان يغشوى " عصاً " ويضع حداً لسلطانها على قلوب الناس يجد نفسه مرغماً على الوقوع في حبها ، وهو الحب الذي لم يكن قد جربه من قبل ، والذي جعله يخشى أن يخون " رسالته " التي اخذها على عاتقه منذ ان وجد اول انسان في هذا الكون . وسوف نراه فيما بعد يتذوق نوحاً آخر من الحب : حب الاب لابنه ، وهو الحب الذي عذبه طويلاً ، فهو لا يطيق صبراً على محارسة ولده له فيعزم على انهاء حياته في البداية ويمد يديه الى عنقه كي يكتم أنفاسه ، ولكن أبوتته تضعف يديه وتجعله يضمه اليه مرغماً ويناديه " بيا أحب المخلوقات الي ! " (٣) وحين يموت ولده نراه يبكي في آخر المسرحية وكأنه انسان .

ولكن الحب الذي جربه الشيطان كان حباً عادياً محدوداً . انه جرب الحب الذي ينشأ بين رجل وامرأة ، والحب الذي يربط بين الوالد وابنه . أما حب الناس الآخرين من حيث هم بشر فلا يستطيع الشيطان ان يجربه أو يدركه ، كما نرى من خلال الحوار التالي الذي يدور بينه وبين " عصاً " :

(١) رضوان ، فتحي : دموع ابليس ، ص ١٠٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٥١ .

(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٤ .

- "الشیطان" : ولكن هأنذا اطلب الحب !
 عصماء : أبدا . أنت تطلب السعادة . أنت تطلب حاجة من حاجات
 نفسك . اذا أردت الحب فلا ضرورة لأن تحب انسانا
 بعينه . . أحب الناس جميعا .
 الشیطان : (يائسا) الناس جميعا ؟ كيف يكون ذلك وقد عجزت
 من أن أظفر بحب واحدة فقط ؟ . .
 عصماء : هذا هو الطريق الى الحب !
 الشیطان : ما أشقه وما أكر الصعاب فيه ! " (١) .

فالشیطان لا يستطيع أن يحب الناس من حيث هم بشر كما كانت تفعل " عصماء " الستي
 تجاوزت غرائزها وعواطفها المحدودة وبلغت مرتبة القديسين . وحتى الحب الذي جربته
 الشیطان لم يكن يدوم اكثر من فترة زمنية محدودة ، لان طبيعته لاتتيح له أن يستمر في الحب
 لفترة طويلة .

لقد وقعت قليلا عند " حب " الشیطان متعمدا . فهذه النقطة تستحق الوقوف عندها لكونها
 تمثل اضافة حقيقية اضافها فتحي رضوان الى موضوع الشیطان . ان الحب وحده في هذه
 المسرحية هو الذي اضى صبغة انسانية على شخصية الشیطان وجعله يحس بامتياز الكائن
 البشري الطيني عليه ، وهو وحده الذي جعله يتجاوز غروره وصلفه ويتهاون في تأدية " رسالته " .
 ولو لفترة قصيرة ، كما أن الحب وحده هو الذي جعله يدرك معنى أن يطرد من الفردوس . ان
 الشیطان - كما يقدمه لنا فتحي رضوان - لم يكن يأسف كثيرا على خروجه من الفردوس الذي
 يبدو بالنسبة له شيئا في حكم النسيان ، ولكن الحب يذكره بذلك الفردوس من جديد ويشعره
 بمدى خسارته : " لم اكن أعرف الحب حينما ضحيت به " . ففي الجنة يعيش الانسان بلا
 أحقاد ولا أحزان " (٢) ذلك ما يؤكده الشیطان .

وبعد ، فلعله بات واضحا أن فتحي رضوان في هذه المسرحية يعد امتدادا لتوفيق
 الحكيم الذهني ، وهذا ما يبدو لنا في الافتراض الذي افترضه رضوان ثم اخذ يتتبع نتائجه
 كي يصل بنا الى مقولاته التجريدية . أراد الشیطان أن يخوى امرأة طاهرة وينجب منها ابنا
 فماذا يكون موقفه حينئذ لو تحقق له ما أراد ؟ ذلك هو الافتراض الذي يفترضه فتحي رضوان

(١) رضوان ، فتحي : دموع ابليس . ص ٦١ .
 (٢) الصفحة نفسها .

والذى يذكرنا طبعا بافتراضات الحكيم . كما يبدو لنا أثر الحكيم في هذه المسرحية متمثلا كذلك في تلك الثنائية المعقدة ، وهي ثنائية الخير والشر .

* * *

من خلال عرضنا الموجز لأعمال توفيق الحكيم الذهنية ، ومن خلال توقفنا عند مسرحية " دموع ابليس " لفتحى رضا ن الذى يعد امتدادا للحكيم ، نستطيع أن نستنتج أن المسرح (*) الذهني العربي قدم لنا رؤى جديدة وأفكارا طريفة الى حد بعيد . ولكن ما قيمة هذه الرؤى والأفكار الجديدة ؟

ان قيمة مثل هذه الرؤى الفكرية في المسرح الذهني العربي تكمن في وظيفتها التثقيفية — بفهم الثقافة الترفي ان صح التعبير — ليس الا . وهذا يختلف تماما عن قيمة المضامين التي طرحها مسرحيون الملحميون . وهي القيمة التي يمكن أن نحدد اوجهها فيما يلي :

١- ان المسرحيين الملحميين يربطون مضامينهم بالواقع العربي في هذا العصر . وكما رأينا من قبل فان هؤلاء المسرحيين ينهلون أحيانا من التراث القديم — الرسمي أو الشعبي — ولكنهم لا يفعلون ذلك رغبة في الهروب من الواقع ، بل رغبة في التغلغل في أعماق ذلك الواقع ، ويكفي أن نذكر بأعمال مثل " ليلي والمجنون " لصالح عبد الصبور ، و " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " لألدريد فرج ، و " باب الفتوح " لمحمود دياب ، و " المفتاح " ليوسف العاني ، على سبيل المثال .

٢- ان وظيفة المسرح لدى كتابنا الملحميين ليست تثقيفية بقدر ما هي " تغييرية " ، اى أن المسرح عندهم يصبح وسيلة لتغيير مظاهر الواقع العربي وتجاوز سلبياته ، كما رأينا من قبل .

٣- ان غالبية المسرحيين الملحميين كانوا ينظرون الى الواقع نظرة جدلية . اى أنهم

(*) في مجال الحديث عن جدة المضامين في المسرح العربي نهتم بالدرجة الأولى بالاتجاه الذهني لحرص كتابه على تقديم الرؤى الجديدة . ومع ذلك فانتنا سوف نعرض لبعض النماذج من الاتجاه الواقعي لدى سهيل ادريس وعدنان مردم بك ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة .

كانوا يستعيرون المنهاج الاشتراكي في سبر أغوار الواقع . هذا يبدو لنا بشكل واضح في " حفلة سمر من أجل . حزيان " لـ ونوس أو " القرى تصعد الى القمر " لفرحان بلبل ، أو " باب الفتح " لمحمود دياب ، على سبيل المثال .

٤- ان مضامين المسرح الملحمي العربي ذات صبغة شمولية ، وتعبير آخر : فان الكاتب الملحمي عادة يعالج موضوعه من كل جوانبه ويلقي الضوء على خلفياته كي يقدم لنا مضمونا ذا ابعاد محددة وليس مضمونا منفصلا عائما على سطح الواقع ، وكأنه جزيرة يتيمة . وسوف يتجلى لنا ذلك بعد قليل من خلال بعض النماذج التطبيقية .

اننا نستغني هنا عن تقديم الاعمال المسرحية الملحمية العربية من جديد - ميلا عن التكرار العمل - معتقدين ان هذه الجوانب الاربعة التي اوجزنا فيها القول هي التي تحدد قيمة المضامين التي تنطوي عليها تلك الاعمال .

لعل المتأمل في هذه الجوانب التي تحدد قيمة المضمون في المسرح الملحمي تؤكد لنا ان الكتاب الملحميين المرتبطين بالواقع لم يكونوا يسمعون الى تقديم مضامين جديدة واكتشاف افكار طريفة ، لان المهم بالنسبة لهم كان تعرية الواقع العربي والدعوة الى تغييره ، وما عدا ذلك فهو حذلقة فكرية ، ان لم نبالغ ، او ترف فكري على الاقل . وهذا يعني ان الملحميين يعنون بكيفية معالجة الموضوع وليس بالموضوع في حد ذاته من حيث كونه . يتمخض عن مضامين جديدة يعدها مؤرخو المسرح صوى بارزة في طريق الفكر المسرحي .

* * *

بناءً على ما تقدم يمكن القول : ان الكاتب المسرحي الملحمي العربي كان واعيا لذاته ولطبيعة افكاره . ومن هنا يمكننا أن نتساءل : هل كان ذلك الكاتب يصدر عن خلفية نظرية فكرية او اجتماعية معينة ؟

ان جل الكتاب المسرحيين الملحميين العرب كانوا يصدرون عن الفكر الاشتراكي السذي يشكل الخلفية النظرية لآعمالهم : ويكفي أن نذكر اعمال سعد الله ونوس ويوسف العاني ومعين بسيسو وفرحان بلبل ومحمود دياب والفريد فرج ونواف ابي الهيجا . الا أن هذا لا يعني أبداً أن هؤلاء المسرحيين كانوا مجرد دعاة أو أبواق للفكر الاشتراكي ، والا لما كان في وسعنا

أن نتحدث عن شيء اسمه "الأصالة" في كتاباتهم . انهم كانوا يتسلحون بالمنهجية الدياكتيكية في التعامل مع الواقع العربي ، أى أن الذى كان يهمهم هو منهج التفكير ، وليس مجرد تفسير النظرية الاشتراكية أو الدعوة الى مبادئها ، على الرغم من وجود بعض الاستثناءات ، كما سنرى .

في "سهرة مع أبي خليل القباني" لا يستعيد سعد الله ونوس تفاصيل حياة الرائد المسرحي القباني بقدر ما يحرم على أعطائنا صورة عن الفترة التاريخية التي عاشها بكل تناقضاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وفي "حفلة سمر من أجل" حزيان " لم يدرو ونوس ظهره للحقيقة ويحاول أن يسوغ الهزيمة ، بل نراه يسلط الضوء على خلفيات تلك الهزيمة وآليات الواقع الذى أفرزها ، من خلال الكشف عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كذلك ، أى أن القضية القومية كانت ملتزمة بالقضية الاجتماعية . وهذا ما فعله معين هيسو في "مأساة جيفارا" ومحمود دياب في "باب الفتوح" .

وفي "الممثلون يتراشقون الحجارة" يربط فرحان بلبل الظاهرة الفنية - مشكلة المسرح - بالظاهرة الاقتصادية والاجتماعية ربطاً محكماً . فرقة مسرحية عربية يتناقض أعضاؤها لأسباب مادية ومبدئية . فالكاتب "المسرحي" و "صالح" يريدان فناً نظيفاً لتوصية الجماهير بغض النظر عن السرج السامى ، بينما يتهافت كل من "وفاء" وخطيبها ، و "زينب" وزوجها ، على المال وينتظرون ان يجنوا من انتائمهم الى الفرقة المسرحية ارباحاً مادية تحقق لهم احلامهم ، وتحل مشكلاتهم مقتدين بغيرهم من الممثلين الذين ينتمون الى الفرق التجارية :

"عمر : كل شيء تغير حولنا الا نحن . الفرق الاخرى اصبحت غنية ونحن ما زلنا على الارض .
سعيد : لاننا ما زلنا نقول الكلمة الصادقة " . (١)

ويتاح للفرقة ممول "ملوثة" جيوبه فينفق على الفرقة الفقيرة مقابل تخليها عن الخط الجاد الذى رسمته لنفسها . ومن هنا يلج فرحان بلبل على اعطائنا صورة عن الدور الذى يلعبه المجتمع الاستهلاكي في افراغ الفن من محتواه .

(١) بلبل ، فرحان : الممثلون يتراشقون الحجارة . دار ميسلون . دمشق . بدون تاريخ
ص ٢٠ .

وفي "القرى تصعد الى القمر" لا يرفع فرحان بلبل شعار "الارض لمن يفلحها" على نحو ما فعل بريخت في "دائرة الطباشير"، بل يتجاوز هذا المبدأ، لانه لا يريد ان يتخذ تفسير الفكر الاشتراكي هدفا له، وبالتالي فانه لا يريد أن يكون مجرد مجتر لذك الفكر، بل نسرا يحاول أن ينظر الى واقع عربي معين، وهو الواقع الزراعي السوري، نظرة جدلية تتفق وطبيعة ذلك الواقع. ان المقولة التي طرحها بريخت في "دائرة الطباشير" "مقولة قديمة عندنا لاجابة لاتنازع احد بها". والملكية الكبيرة عندنا اهتزت وتهاوت عند تطبيق قانون الاصلاح الزراعي. الا ان هذا القانون بسبب طبيعته وظروف تطبيقه، نشأت عنه مشاكل وتعقيدات رصراعات لا هي تنتمي الى النظام الرأسمالي القائم على الملكية الخاصة الصارمة، ولا هي منتمة الى مجتمع الملكية الاجتماعية لوسائل الانتاج^(١). ذلك ما انتبه اليه فرحان بلبل قبل أن يتناول هذا الموضوع في مسرحيته. ان تطبيق قانون الاصلاح الزراعي في سورية - كما تعرضه المسرحية - خلق مشكلة تحول الفلاح الصغير الذي استفاد من القانون الى ملاك جديد شبيه بالملاك القديم الذي لا يتورع عن التواطؤ مع بعض الطفيليين على حساب الفلاحين المستأجرين. والحل الذي يقترحه فرحان بلبل لهذا "التناقض" الخاص هو اعادة التوزيع على الجميع لا على الافراد: "مزقوا السندات الملكية. اهدموا فواصل الارض بينكم، اجعلوها ارضا واحدة، اشتروا لها الجرار وسيارات النقل. اخلقوا تعاونية حقيقية تخدم كل الفلاحين، عند ذلك فقط تقضون على كل الافوات والتجار والملاكين، صغيرهم وكبيرهم، القداما منهم والجديدا^(٢) هذا هو الحل الذي يقترحه بلبل على لسان القاضي "آدم". واذا كانت الفكرة العامة تصب اخيرا في الفكر الاشتراكي^(*)، فانها لاتفقد خصوصيتها، كما رأينا، وهي الخصوصية التي تمثل جانبا اساسيا من جوانب الابداع في هذه المسرحية.

وفي "المفتاح" يقدم لنا يوسف العاني طرفي الصراع: الاغنياء والفقراء، على نحسو ما هو معروف في الفكر الاشتراكي، ولكنه لا يوقف مسرحيته على تتبع مسار ذلك الصراع الذي يحسم

(١) بلبل، فرحان: مقدمة "القرى تصعد الى القمر" ص ٧.

(٢) بلبل، فرحان: القرى تصعد الى القمر ص ١٢٦.

(*) يذهب رياض عصمت الى ان هذه المسرحية تناقض مقولات الماركسية، مادام "الفلاح ليس موهلا لان يتحول الى مستغل" (انظر "ضوء المتابعة"، منشورات وزارة الثقافة

والارشاد القومي، دمشق ١٩٨٣ ص ٢٧٣)، لكن الملاحظ ان الفلاح الذي يقدمه بلبل يملك قطعة ارض صغيرة، وهو ما يتنافى مع الماركسية طبعا.

لصالح الفقراء والكادحين في الفكر الاشتراكي : " ما لا نأخذه بكدنا وتعبنا ، يظل بلا قيمة ، بلا وجود ، ونظل نحن بلا قيمة أيضا ان لم نبحث عن الشئ الذي هو حقنا ، عن الجزء الذي يكمل حياتنا ، ويجعلها مستقرة ومضيئة " (١) كما قال "نوار" الذي لخص مضمون " الحدودية " (*) وهذه العبرة كما نرى لاتعد تفسيراً للفكر الاشتراكي او دعاية له بقدر ما تعد تعبيراً عن الواقع العربي الذي نبعث منه . ان يوسف العاني يدعونا نحن العرب - الفقراء خاصة - الى الاعتماد على انفسنا في حل مشكلاتنا الاجتماعية والسياسية انطلاقاً من الواقع وليس من الوهم .

ومع ذلك فماتنا لاننكر أن هناك اعمالاً نادرة تجعل ههما الاول اقناع المتفرج او القارئ بمبدأ من مبادئ الفكر الاشتراكي دون حرص على الارتباط بالواقع العربي والانطلاق منه . ولعل مسرحية فرحان بلبل " لاثرب حد السيف " في مقدمة تلك الاعمال .

في " لاثرب حد السيف " نرى " عبادة " يضرب في مناكب الارض باحثاً عن السعادة ، ويضعه القدر في مناصب عديدة كمنصب الملك والقاضي وزعيم العصاة ، ولكن تلك المناصب كلها لاتحقق له السعادة المنشودة ، لانها كأي سعادة فردية مشوبة دوماً . اما السعادة الصافية التي يمتدئ اليها اخيراً فهي السعادة الجماعية التي لاتتحقق تلقائياً او من طريق الاصلاحات الجزئية ، بل تتحقق بحد السيف وحده (*) وهذه المقولة كما نرى مقولة ماركسية يوقف فرحان بلبل مسرحيته لتفسيرها والاقناع بها مديراً ظهره للواقع الذي نفتش عنه في هذه المسرحية فلا نجد الا في اللباس العربي التاريخي والاسماء العربية . وهذا ما يفعله فرحان بلبل كذلك في " قطعة العملة " (٢) وهي مسرحية درامية قصيرة - التي يؤكد من خلالها دور الملكية

(١) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٢٨٩ .

(*) ان رياض عصمت يبالغ حين يكاد يجعل مسرحية " المفتاح " التي تعتمد على " الحدودية " الشعبية في عداد مسرحيات الاطفال السطحية المعاني (انظر كتابه " ضوء المتابعة " ص ٢١٦) . ولا نريد ان نعود من جديد الى الحديث عن " المفتاح " التي نعدّها من اجمل واعمق ما كتب يوسف العاني .

(*) في البداية يتردد " عبادة " في تحقيق السعادة الجماعية عن طريق العدل : صعب : انت تريد السعادة خالية من الشوائب .

عبادة : والعدل نقياً من الدماء (ص ٢٥٨) من " لاثرب حد السيف " .
الاقلام الواقية ٥٠ / ٦٤ س ١٩٨٠ ، ولكنه لا يلبث ان يلتحق برفيقه
" صعب " السوء من بالسيف . (ص ٢٥٨) .

(٢) انظر " ثلاث مسرحيات غير محايدة " لفرحان بلبل . دار الحقائق . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨١ . ص ٤٥ وما بعدها .

في تخريب العلاقات الانسانية بأسلوب غاية في التجريد والبعد عن الواقع العربي . وإذا كان بلبل قد تكرم باللباس العربي والاسماء العربية على شخصيات "لاترهب حد السيف" ، فإنه يحرم شخصيات "قطعة العملة من ذلك" (*)



وهناك اعمال مسرحية لا يصدر اصحابها عن خلفية فلسفية او اجتماعية محددة المعالم ، كما هو الامر بالنسبة لاعمال مثل "اتفرج ياسلام" للدكتور رشاد رشدي ، و "بيت الجنون" لتوفيق فياض ، و "سهرة ديموقراطية على الخشبة" لوليد اخلاصي .

الا ان هذا لا يعني ابدا أن تلك الاعمال لم تقدم لنا نظرة متماسكة عن الواقع ، أو أن افكارها تبقى متقطعة مما يجعلنا نفكر في وضعها في خانة الواقعية النقدية . وهذا سيتضح لنا بعد قليل .

في "اتفرج ياسلام" يعرض علينا الدكتور رشاد رشدي حكايتين اساسيتين هما حكاية التاجر خالد بن النعمان التي نراها بأسلوب "خيال الظل" ، وحكاية الشعب المصري التي تتفرع الى حكايات ثانوية عديدة . ومن خلال هاتين الحكايتين يقدم لنا المؤلف رؤيا متماسكة عن حياة القمع والاضطهاد التي عاشها الشعب المصري الذي لم يفقد روح المقاومة والعناد من اجل تحقيق انسانيته وحفظ كرامته ، على الرغم من سكوته احيانا على الظلم ، ولكن ذلك لا يطول امد . فاذا كان ذلك الشعب يبدو في "خيال الظل" مدعنا للسلطان ومتناقضا في احكامه فانه يرفض الذل في الحكاية المتفرعة الثانية . ان التاجر خالد بن النعمان الذي قره السلطان واتخذه رئيسا (شهبندرا) للتجار ومثالا لهم يتخلى عنه الناس بمجرد ان يتخلى عنه السلطان ، وحتى زوجته تهجره وتبترأ منه . وحين يرتكب التاجر جريمة قتل ويعترف بذلك امام الناس لا يجد من يقف امامه ويأخذه بجرييرته . ذلك هو الشعب في حال خضوعه وتناقضاته . وهي حال تتبدل في الخط الموازي المتمثل في الحكاية الثانية المتفرعة حيث نرى الشعب يتحدى الحاكم الذي اصدر قانونا يمنع زراعة الخيام

(*) شخصيات "قطعة العملة" هي "الاول" و "الثاني" و "الجنبي" .

وعاقب " حسين الجيار " الذي خالف الاوامر فقطع يديه وحبس عنه الاكل والشرب ، ومع ذلك فان الشعب قرر أن يزرع الخيار في كل مكان :

رجل ١	:	البلد كلها خيار
رجل ٢	:	ما فيش حد ما بيزرعش خيار ..
رجل ٣	:	من يوم الوالي مامنه كل واحد بقى بيزرع خيار .
ابو خاطر	:	كلام ايه ده يارجاله ؟
رجل ٤	:	والله صحيح .. دا فيه ناس بترزعه في الحمام ..
رجل ١	:	وناس بترزعه تحت بير السلم " (١)

ان الصراع بين الحاكم والمحكوم في هذه المسرحية لا يعكس اى خلفية نظرية فكرية او اجتماعية محددة ، على نحو ما رأينا في اعمال سعد الله ونوس وأفرحان بلبل مثلاً ، اى ان الصراع بين الطرفين المذكورين لا تحدد أبعاد نظرية معينة ولا يقدم في ضوء منهاج فكري ، بل يكاد يقدم معلقاً في الهواء .

وفي " بيت الجنون " يقدم لنا توفيق فياض موضوعه في اطار ذاتي يعتمد على مسادة الاحلام ويزخر بالرموز التي يمكن ان تتغلغل في التراث الانساني العام ، " كآسطورة الموت والانبعث " (٢) التي وقعت عندها الباحثة " ريتا عوض " . ان توفيق فياض في هذه المسرحية لم يقدم موضوعه في ضوء نظرية معينة ، كما فعل معين بسيسو - على سبيل المثال - في " مأساة جيفارا " .

وفي " سهرة ديموقراطية على الخشبة " يقدم لنا وليد اخلاصي عينات بورجوازية غارقة في مشكلاتها الخاصة وسادة في جمع الثروة دون مراعاة للسلوك الانساني في علاقاتها ، ودون اهتمام بما يجري خارج توقعاتها الخاصة . ويحاول استاذ جامعي ان يسقط اقنعة تلك العيوانات ، ولكن " الغرباء " الذين يقتحمون توقعات تلك العيوانات يكشفون عن جبن ذلك الاستاذ ويؤكدون انتماء اليها . كل ذلك في اطار اخلاقي بحت . ان وليد اخلاصي في هذه المسرحية لا يعكس هو الآخر اى نظرية فكرية او اجتماعية معينة . كل ما في الامر انه يعبرى الطبقة البورجوازية اخلاقياً .

(١) رشدى ، د . رشاد : مسرح رشاد رشدى . ج ٢ . ص ١٥٥ .
(٢) عوض ، ريتا : بيت الجنون مسرحية فلسطينية رائدة . انظر ملحق المسرحية ذاتها . ص ٩٠ وما بعدها .

إذا كانت هذه النصوص لا تتمتع بخلفية نظرية فإنها تتمتع برويا متأسكة . وقد يبدو
لاول وهلة أن مسرحية مثل " الفرافير " التي تتعرض لجوانب اجتماعية وثقافية واقتصادية
واخلاقية عديدة ^(١) مسرحية نقدية ذات افكار مبعثرة ، الا ان تلك الافكار في الحقيقة ترد على
السنة الشخصيات في اثناء الحوار من حين لآخر ولا تنفي الرويا الاساسية التي تكتمل في
الخاتمة المؤسسية ، وهي روى تشاؤمية عبثية . وهذا ما يقال في " الصراط " لوليد اخلاصي
كذلك . ففي هذه المسرحية ينتقد " عبيدو " مظاهر اجتماعية مختلفة ^(٢) ولكن الرويا المستخلصة
تتعلق بوضعية الفن وحرية الفنان في المجتمع البورجوازي .

* * *

وعلى اى حال ، فان أهم ميزة تميز مضامين المسرح الملحمي العربي - فيما يتراى
لي - تكمن في شمولية الرويا واستقصاء خلفيات الموضوع المعالج ، وهذا ما سنقف عنده الآن
بشيء من التفصيل ، وذلك من خلال دراسة ثلاثة نماذج مسرحية تتناول موضوعا واحدا ، وهو
القضية الفلسطينية ، ويصطنع الشكل التقليدي في نموذجين من تلك المسرحيات ، بينما
يصطنع الشكل الملحمي في النموذج الثالث . هذه النماذج المسرحية هي " زهرة من دم "
للدكتور سهيل ادريس " ، و " دير ياسين " لعدنان مردم بك ، و " النار والزيتون "
لأفريد فرج .

في " زهرة من دم " نجد أنفسنا في فلسطين ، وبالتحديد في نابلس ، اسرة تتألف
من " الأم " وابنتها الشابة " ليلي " وولديها " نزيه " و " زياد " ومجموعة فدائية تضم
كل من " هشام " و " فتحي " و " سعيد " و " الياس " .

في الفصل الاول من المسرحية نتعرف الى افراد الاسرة والى الفدائيين . الأم تحذب
على ابنائها وتفكر في مستقبلهم وتتحدث عن ذكرى زوجها " أبي نزيه " الذي كان من ثوار
١٩٣٦ ، وتصف مذبحة " دير ياسين " . الفتاة " ليلي " مدرسة متعلقة بابن عمها " هشام "
الذي كان يدرس الطب في بيروت ثم ترك حياته الواعدة الناعمة وحمل البندقية . نزيه رئيس
المجموعة الفدائية الجريئة كان يدرس الهندسة في اوربا ، غير ان شماتة الاجانب بالعسرب

(١) انظر " الفرافير " لسيوف ادريس . ص ٦٩ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٤٦ ، ١٧٣ ، ٠٠ الخ .

(٢) انظر " الصراط " لوليد اخلاصي . ص ٣٦ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٦٣ ، ٦٦ ، ٠٠٠ الخ .

بعد هزيمة ١٩٦٧ جعلته يكف عن الدراسة وينخرط في العمل الفدائي . سعيد لبناني كان يشرف على روضة للاطفال في بيروت واقتنع بالمصير العربي المشترك فالتحق بالفدائيين في الارض المحتلة . فتحي ينتمي الى طبقة فقيرة ، طرد من عمله ذات يوم فعرضه الجوع ولم يجد بدا من ممارسة السرقة ، وحين شاهد بأمره الصهاينة يتهبون البيوت ويسرقون الارض العربية قرر أن يتوب وان يحارب اولئك الذين عقدوا العزم على ارجاع الارض المسروقة الى اصحابها . الياس كان صبيا يافعا حين صفع جندي اسرائيلي والده ، فحفر ذلك الحادث ندوبا عميقة في صدره ، وبعد مرور سنوات عدة نرى الصبي يكبر ويصبح فدائيا وهو يفكر في الانتقام لوالده ويغسل اهانتة . زياد تلميذ في الخامسة عشر من عمره ، بدأت مؤخرًا تنتابه اشياء غريبة ، فيقضي وقته صامتا ، ويكف عن قراءة كتبه المدرسية ، ويعكف على قراءة تاريخ القضية .

كان الفدائيون يلتقون في بيت نزيه ، فحدث يوما ان شاهد جاسوس متعاون مع الاعداء فدائيا وهو يدخل البيت ، فبلغ عنه ، واقتحم الجنود الاسرائيليون البيت وكادوا ان يلقوا القبض على اعضاء المجموعة الفدائية لولا الفتاة " ليلي " التي تصرفت بسرعة وانقذتهم بتقديم اخيها الصغير " زياد " موهمة الجنود انه الفدائي المطلوب .

وفي الفصل الثاني ينقلنا الدكتور سهيل ادريس الى مقر قيادة الاعداء حيث نتعرف الى الضابط الوجل المنهار الذي يرتجف حين يسمع تقارير عن اخبار المقاومة الفدائية ، ونتعرف الى اليهودية " راشيل " التي تتبادل القبلات مع الضابط ، كما نتعرف الى العميل " احمد " الذي يبيع ذمته بالمال والجنس .

ويحاول الضابط ان يستدرج البطل الصغير " زياد " الذي عرف كيف يؤدي دوره كما ينبغي ويضلل الاعداء ، ولكن " زياد " يصمد ويحاور الضابط ببراعة جأش ، ويشتمهم الاسرائيليين ، وحين ييأس الضابط من استنطاق " زياد " ، ويجرب ان يغريه بجسد " راشيل " دون جدوى ، يأمر بمضاعفة تعذيبه .

وفي هذه الاثناء يأتي الجنود الاسرائيليون بالفدائي " هشام " - الذي كان يريد أن ينقذ " زياد " - جريحا على اثر مقاومة عنيفة ، وعلى التو نفاجأ بمجيء " ليلي " التي كانت تسعى هي الاخرى لاطلاق سراح اخيها " زياد " ، وحين ترى دم هشام يشكل بركة عند مكتب الضابط تخر مغشيا عليها ، وتغتصب .

اما في الفصل الثالث والآخر فان المؤلف ينتقل بنا الى مغارة للفدائيين حيث نرى

فتحي وسعيد يتحدثان عن أمور شتى .. عن القضية والوحدة العربية وتحديد النسل والنسب وتوزيع الثروة .. ويستطيع البطل الصغير " زياد " و " هشام " ان يقرأ من السجن بمساعدة الجاسوس " احمد " الذي استيقظ ضميره فتاب توبة نصوحا ، وذلك بعد الافراج عن ليلسى بوقت قصير ، ويهتديا الى المغارة ، ثم يصل " نزيه " وهو يحمل خبرا محزنا ، فقد نسف الاعداء البيت وانهارت الوالدة .

ولما كان هشام يعاني من جروحه فان الفدائيين يتركونه في المغارة وحيدا وينفذون عمليات جريئة ضد الاعداء . ويتألم هشام كثيرا حين يرى نفسه رهين المغارة ، يريد ان يلتحق برفاقه ، ولكنه لا يستطيع . ويفتح المذياع فيسمع صوت الغضب العربي : انه الاعلان عن ثورة التحرير الكبرى ، " ثورة الانسان العربي لتحرير ارضه ووطنه " ^(١) كما يسمع بيانا عسكريا يعلن هجوم وحدته الفدائية على مقر قيادة الاعداء ، وهو الهجوم الذي يسفر عن مصرع كثير من الصهاينة من بينهم " الضابط " الذي طعنه البطل الصغير " زياد " بالخنجر ، كما يسفر عن استشهاد كل من نزيه وفتحي واحمد .

حين يسمع هشام هذا البيان ينحني ويلصق جبينه بالارض ، وكأنه يقبلها ، ويبدو له طيف ليلي مجللة بثوب ناصع البياض ، يتطاير شعرها في الهواء ، ويصطفي ثوبها بلون أحمر وكأنه زهرة من دم ، ثم يستعيد بياضه حين تبسط ذراعها باتجاهه .

ذلك هو ملخص احداث " زهرة من دم " . والذي يهمنا في هذه المسرحية الآن هو الرؤيا الفكرية او المضمون العام . ان من يفحص هذه المسرحية يمكن ان يصل الى رؤيا مثالية اخلاقية مؤداها ان العربي شريف أبي شجاع ، لا يرضى الضيم ، وان الاسرائيلي رعد يبد لا اخلاق له ، وان المرأة الاسرائيلية فاسقة ، واذا كانت " ليلسى " التي ترمز الى الارض قد اغتصبت فانها اغتصبت غدرا ليس الا : " وحين استعدت وعيي ، كانت الفراشة قد سقطت في اللهب " ^(٢) هذا ما تقوله ليلسى .

ان ملامح هذه الرؤيا المعيارية ، ان صح التعبير ، لا تبدولنا من خلال الاحداث فحسب ، بل تبدولنا من خلال الحوار كذلك .

ان " الياس " كان يحارب وهو يتذكر صورة اليهودي الذي صفع والده منذ عشرين سنة ،

(١) ادريس بد . سهيل : زهرة من دم . مجلة " الآداب " . عدد آذار (مارس) .

بيروت ١٩٦٩ . ص ٦٣ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٦٢ .

ويطلق النار على جندي يشبه ذلك اليهودي ، وكأنه " يرد صفة ابيه رصاصة " (١) اي ان الذي كان يسم " الياس " هو الانتقام لوالده الذي اھين منذ عشرين سنة ، وهذا يذكرنا بحرص العربي على اخذ ثأره وصيانة شرفه منذ القديم . و " زياد " يتحدى الضابط الاسرائيلي ويصرخ في وجهه : " ان تاريخ دولتك كله قائم على الكذب والتزييف والخداع " (٢) و " سعيد " يعلق على توبة الجاسوس " احمد " وتكفيره عن ذنوبه بقوله : " كنت اعتقد دائما بأن السدم العربي لا يمكن الا ان يسترد نقاؤه . انه يعتكر ، ولكنه لا يفسد " (٣) و " زياد " الذي تحاول " راشيل " ان تغريه بجسدها كي يشي برفاقه ينفجر في وجهها فيرميها بأقبع النعسوت : " (٤٠٠) ظننت انني استسلمت لك ايها الكلبة التتنة ! نعرفكم : الجميع يعرفونكم ، حتى في الامم المتحدة ، ومع مندوبي الدول المحترمين ! وتعتقدون انكم تستطيعون ان تسلبونا شرفنا ببذل اعراضكم ، كما سلبتمونا ارضنا . يا حثالة البشرية انتم " (٤) وما اكثر الحديث في هذه المسرحية عن ابتذال " راشيل " ومواقفها الجنسية مع الضابط او مع الجاسوس (٥) !

والملاحظ ان القضية الاساسية في المسرحية ، وهي قضية الارض ، تخضع هي الاخرى الى الرؤيا المعيارية حين تتخذ شخصية " ليلي " رمزا لها (*)

ان الشرف عندنا - عادة - يجسد في المرأة ، والدكتور سهيل ادريس يستغل ذلك فيربط بين الارض و ليلي ، ويعزف على هذا السوتر الذي لا يقدم سوى نغمة مستهلكة .

ففي المشهد الثالث من الفصل الاول نرى الضابط الاسرائيلي الذي اقتحم البيت مع جنوده يغازل ليلي ويدنسونها (٦) وفي مقر القيادة تهوى ليلي على الارض - كما اشرنا من قبل - فينحني الضابط فوقها ويحملها بين ذراعيه " ويقبلها من عنقها ، ثم يضعها على

(١) ادريس . د . سهيل : زهرة من دم . ص ١٠ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٥٣ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٦١ .

(٤) المصدر نفسه . ص ٥٤ - ٥٥ .

(٥) انظر المصدر نفسه . ص ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ .

(*) يرمز د . سهيل ادريس الى الارض بليلى . هذا ما تصرح به ليلي نفسها حين تروى

قصة اغتصابها وتتساءل : " اليست هذه قصة ارضنا كلها يا زياد ؟ " (ص ٦٢) ،

وهذا ما يؤكد موقف هشام من طيف ليلي في آخر المسرحية ، حيث يحتضن هشام

طيف ليلي وهو يقول : " كنت دائما واثقا انك ستعودين الي ، محررة ، نقية ، رائعة

(ص ٦٣) .

(٦) انظر " زهرة من دم " ص ١٠ .

الاركة وهو يحدق في ساقها بعينين جشعتين * (١).

ان هذه النظرة الاخلاقية المعيارية ، حجبت الجوانب المهمة في القضية الفلسطينية وجعلتها مسطحة ضحلة ، فأين ابعاد القضية التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية وما الى ذلك من العوامل المتشابكة التي تشكل نسيجاً خلفياً لهذه القضية ؟؟

نحن نعرف جيداً ان العربي شجاع وشريف وغيره ، وان اليهودى جبان وسافل ودايوت ، والعالم يعرف هذا منذ القديم . ولكن هل تستوعب هذه النظرة قضية كالتقسيم الفلسطينية ؟ ليكن البعد الاخلاقي او المعيارى واحداً من الابعاد الاخرى . لا بأس ، ولكن الاقتصار عليه وحده يسيء الى القضية ويمسح صورتها الحقيقية وحجمها الموضوعي .

ونأتى الى مسرحية " دير ياسين " فنجد عدنان مردم بك يطرح القضية الفلسطينية طرحاً مماثلاً لما رأيناه في " زهرة من دم " . ان الروايات التي يقدمها لنا عدنان مردم بك محدودة لا تستطيع هي الاخرى ان تنفذ الى اعماق القضية الفلسطينية ، خاصة وانه يصطنع الاسلوب الشعري الموزون المقتفى .

في الفصل الاول من المسرحية نقابل افراداً من اهالي بلدة " دير ياسين " فننتعرف الى ملامحهم العامة التي تتحدد من خلال مواقفهم من الخطر المحدق بهم ، وهو الخطر الذي يتمثل في تأهب الجنود الاسرائيليين للمهجوم على البلدة الواحدة . مختار البلدة بيدو حائراً احياناً يستشير اهالي البلدة :

أنا واحد منكم ، فكيف	أند عنكم أو احييد
هيئات أبرم دونكم	أمرأ وأنقص أو ازييد * (٢)

واحياناً اخرى بيدو مستقراً على رأى - بعد ان يوازن بين قوة الاعداء المتفوقين وضعف الاهالي العزل تقريباً - وهو حماية البلدة والدفاع عنها اذا هوجمت :

" نحن لن نبدأ بالشـرر ولا نرضى بـذل " * (٣)

ولكن المختار يكتفي بالقول دون جدية في العمل ، ودون اتخاذ اجراءات الدفاع . علي

-
- (١) ادريس ، د . سهيل : " زهرة من دم " . ص ٥٨ .
 (٢) مردم بك ، عدنان : دير ياسين . مؤسسة الرسالة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ ص ٢٤ .
 (٣) المصدر نفسه . ص ٢٥ .

زيدان يتذكر دماء الشعب الفلسطيني التي اريقت من قبل ويتنبأ بما سوف يفعله اليهود ، ولكنه لا يجد بدا من تأييد المختار في موقفه . محمد العايش يرفض بحزم اى صلح مع الاعداء ، و اى سعي للسلام معهم ، لانه لا يأمن جانب اليهود و غدرهم ، وهو ينتقد " بني العمومة " الذين لا يريدون ان يلبوا النداء ويسدرون في ترفهم وكان نفوسهم قد ماتت :

" تخموا وما زالوا الجياع
ونفوسهم لخساسمة
وكفهم تسترفند
لاتستثار وترعند " (١)

ويعرض كذلك بمن يسميهم " الحلفاء " ، ويقصد بهم الانجليز الذين كانوا متواطئين مع الصهاينة . محمد العايش بالقياس الى غيره متحمس وواع ، وهو اذا كان ما يفتأ يعبر عن اشجانه فانه كان مصمما على مواجهة الاعداء بكل ما يملك من طاقة فعالة ، ولكنه يبيد و متشائما من مستقبل الاجيال القادمة . رجاء زوجة محمد العايش التي تبشر زوجها بغلام مقبل وتبث فيه روح التفاؤل . حلوة زيدان والدة محمد العايش ، تحرض ولدها على المقاومة وترفض مجرد التفكير في النزوح عن الارض وتعد خيانة وعى بصيرة :

" ما ثم عيش في النـزوح
ولا نعيم يرتجى
ان النزوح عن الديـار
هو الخيانة والعمى
ولدهاء ، تحلو في الدفـاع
عن الحمى غصـ الردى " (٢)

اضافة الى هذه الشخصيات هناك الفتاة الشجاعة " حياة البليبي " ، وهي مدرسة في البلدة ، وهناك الشيخ الضرير محمد علي خليل الذي يحث على المقاومة ، ويتصدى للمختار المتخاذل ، وهناك غيرهما من اهالي البلدة الذين يتحمس بعضهم للدفاع عن البلدة ، ويؤثر بعضهم السلامة فيؤيدون المختار الذي يريد ان يفاوض الاعداء .

وفي الفصل الثاني نرى المختار المتخاذل يحذر الاهالي من مخبة التحدى والمقاومة ويشبط عزائهم . وفي هذه الاثناء يأتي بعض الرجال بأخبار اليهود الذين اخذوا يتقدمون من البلدة ويقتلون العجائز والنساء والاطفال (٣) فيعود المختار الى استشارة الاهالي ،

(١) مردم بك ، عدنان : دير ياسين . ص ٣١ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٤٢ .

(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٥٤ .

وحين يشير عليه "محمد علي خليل" بجمع الشباب فوراً والخروج الى الاعداء يرفض ويصر على موقفه المخزى :

"لاتطلبوا الامر المحال فليس في شطط غني" (١)

وحتى الجرحى فان المختار لم يحاول ان يسعفهم . ان المدرسة "حياة" هي التي كانت تؤويهم في مدرستها وتضمد جراحهم دون دواء . وبدلاً من مقاومة الرجال للصهاينة نرى الاطفال ابناء الشهداء يريدون ان يتأروا لآبائهم (٢).

وفي الفصل الثالث ينتقل عدنان مردم بك الى الجانب الآخر ، جانب الاعداء . زعماء المنظمات الصهيونية الارهابية "مناحم بينغن" و "مردخان بوخمان" و "دافيد ليشل" يتشاورون في سبل تنفيذ مجزرة دير ياسين . انهم يعرفون جيداً ما يريدون ، ويجمعون على ضرورة الغاء كلمات كالشفقة والرحمة والتردد من قاموسهم ، ويرسلون مختار "جبعات شساؤل" الى دير ياسين كي يقرر بالاهالي ويخاتلم ويضع يده على نقاط ضعفهم . وينتقل بنا المؤلف في القسم الثاني من هذا الفصل الى الجانب العربي فاذا "بدار لقمان على حالها" ، الحيرة ، والتردد ، والخطب الرنانة ، وتقاعس الاشقاء الذين استنجدوا فلم يلجأوا النداء ، وكل ما فعلوه هو ارسال متطوعين كانوا يتلكؤون في قرية "عين كام" التي تبعد عن دير ياسين بمسافة طويلة ، بل ان اولئك المتطوعين اصبحوا كالاعداء تماماً :

"ساموا المدائن والقسرى ما شاف من داء لمستجيري
ونسوا بأنهم المغيث لنسا فعاثوا كالمغيير" (٣)

وفي الفصل الاخير نرى "محمد العايش" يأخذ بندقيته بمباركة من والدته ويتصدى للدبابات الاسرائيلية في جماعة من الاهالي الذين يبكون بلا حسنا ، ويسقط محمد شهيداً ولكن والدته "حلو زيدان" تأخذ بندقيته وتسلمها لزوجها "الحاج عايش" قائلة :

"يا ابن عمي قد قضى الشبل كريمادون غليله
خذ سلاح الشبل وانهج ايها الليث سسليله

(١) مردم بك ، عدنان : دير ياسين ، ص ٥٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٦٦ وما بعدها .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٩٠ .

لاتقل قد قضي الامر
سبل المجد لمن رام
وما في الكف حيلة
العلی لیست قلیلـــــــــة (١)

فيمسك الزوج الشيخ البندقية ويطلق النار على الاعداء الذين كانوا يتقدمون بدباباتهم الثقيلة .

وبعد ، فماذا يريد ان يقول عدنان مردم بك في هذه المسرحية ؟ انه يدین الخطباء والمسؤولين المتخاذلين الذين لم يتيحوا للشعب ان يدافع عن نفسه ويحول دون ما حدث في ديرياسين ، ويدین العرب المتعاسين الذين كانوا يتفرجون على ما يحدث دون تحريك ساكن ، وينوء ببطولة سكان دير ياسين العزل .

واضح ان ما اراد ان يقوله مؤلف هذه المسرحية يشكل رؤيا أقرب ما تكون الى الذاتية منها الى الموضوعية . وليس المقصود بالذاتية الشك في صحة الرؤيا من الوجهة التاريخية السبحة ، وانما المقصود بالذاتية تلك النزعة المثالية او عدم التعرض للخلفيات والابعاد التي انتجت تلك المجزرة الرهيبة ، والتي لا يمكن ان تنحصر في المقابلة بين الفعل والخطابـــــــــة ، والاستعداد والتهاون ، والعزم والتردد ، وما الى ذلك من المقابلات التي لا يمكن ان تحتوى القضية الفلسطينية بكل تضاريسها . واذا كان المؤلف لا يطمح الى احتواء القضية برمتها ويقف مسرحيته على مذبحه ديرياسين " تخليدا لذكرى راحلين ، ماوهنوا ، وما يشسوا في الدفاع عن ارضهم ، ولم ينزحوا جبننا ولا هلعنا ، بل آثروا ان يموتوا كراما احرارا " (٢) كما يقول في مقدمة المسرحية ، فان تلك المذبحه بحد ذاتها تعد حلقة في سلسلة مترابطة الحلقات اوجها من اوجه المأساة التي تحتاج الى نظرة شمولية تحدد ابعادها .

على ان ما يرمي اليه المؤلف من تخصيص يمكن ألا يحد من قابلية التعميم لدى القارئ او المستمع ، وفي هذه الحال فان قصور هذه المسرحية في استيعاب القضية الفلسطينية يزداد بروزا .



اذا كان الدكتور سهيل ادريس قد اخفق في استيعاب القضية الفلسطينية من خلال

-
- (١) مردم بك ، عدنان : ديرياسين . ص ١٢٥ .
(٢) مردم بك ، عدنان : مقدمة مسرحية " ديرياسين " . ص ١٢ .

قصة مجموعة من الفدائيين في " زهرة من دم " ، وإذا كان عدنان مردم بك قد اخفق هو الآخر في استيعاب تلك القضية من خلال قصة مذبحه دير ياسين ، فان ألفريد فرج استطاع بحسب ان يكون ذا رؤيا شمولية للقضية التي عرضها في مسرحيته " النار والزيتون " .

في " النار والزيتون " لم يحاول ألفريد فرج ان يقدم لنا قصة تنمو من الداخل كي يحتوى موضوعه الشائك ، انه كان يدرك منذ البداية مدى قصور قصة عن الايفاء بغرضه ، فقصة بطل او قصة مجموعة من الفدائيين لا تتجاوز اطار الخاص مهما حاول الكاتب ان يثقل الشخصيات بالرموز ، كما فعل الدكتور سهيل ادريس حين اراد ان يتخذ من شخصية " ليلي " رمزا للارض ، وألفريد فرج لا يريد " أقل من طرح قصة شعب كامل " (١) .

ان ألفريد فرج يتخذ وسائل عدة تعينه على تجسيد القضية من كل جوانبها ، بما في ذلك وسيلة القصة .

والذى يهمنا الآن هو الاجابة عن السؤال التالي : ما هي الابعاد التي قدمها لنا ألفريد فرج في هذه المسرحية ؟ لعلنا بإمكاننا ان نجمل الابعاد التي نجدها في " النار والزيتون " فيما يلي :

١- البعد التاريخي . وقد لجأ ألفريد فرج في تجسيد هذا البعد الى السرد والقصة خاصة .

اننا نرى في المسرحية رواية يعرضون تاريخ المأساة سردا منذ وعد " بلفور " السذى بيد وعلى المسرح ويعلن " ان حكومة جلالة الملك تنظر بعين العطف الى اقامة وطن قومي في فلسطين للشعب اليهودي ، وسوف تبذل افضل جهودها لتسهيل بلوغ هذه الغاية " (٢) .

ومن حين لاخر نرى المؤلف يعود الى تتبع البعد التاريخي على هذا النحو او بتقديم جوانب مما ارتكبه الصهاينة من جرائم في حق الشعب الفلسطيني ، مثل مذبحه كفر قاسم التي يقدمها المؤلف بواسطة القصة الدرامية بالتفصيل ، وسائر الجرائم الاخرى التي ارتكبتها

(١) فرج ، ألفريد : مقدمة " النار والزيتون " . ص ٦٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٧٦ .

(٣) انظر ص ٨٥ وما بعدها من " النار والزيتون " .

اسرائيل في عديد من القرى والمدن العربية كدير ياسين ، وطبرية ، وعين الزيتون ، وطولكرم ، والعباسية ، والتي يعرضها المؤلف بواسطة اللافتة المتحركة (١)

٢- البعد الطبقي . ويبدو لنا خاصة في ابراز طبيعة الرأسمالية المستغلة التي تلهث وراء الاستثمارات على حساب العرب واليهود على حد سواء . ففي الفصل الثاني من " النار والزيتون " نقابل الرأسمالي الصهيوني الأمريكي يصطحب ابنته في رحلة سياحية الى فلسطين ، ومن خلال تلك الرحلة نقف على مدى اطماع الرأسمالية البشعة .

ان ابنة " المليونير " التي تتجول مع والديها في شوارع فلسطين تشاهد شحاذاً قابلاً عند محل اسرائيلي ، فترغب في التقاط صورة له وهي تظن أنه شحاذ عربي ، فاذا بالدهسا يمنعها من ذلك بشدة ويفهمها أن الشحاذ ليس عربياً بل يهودياً ، وهنا تتعجب الفتاة ويمتعش والديها ويحس بصداع او " هستيرية دينية " (٢) كما يقول طبيبه الخاص . كما ترى الفتاة عمالاً فلسطينيين يقومون بأعمال شاقة تجعل جباههم تتفصد عرقاً فترغب في التقاط صور لهم كي تعرضها على طبيبيها " النفسي " بعد ان يزعم لها " الدليل " الذي كان يرافقه والديها ان عرق العمال العرب " ارادى " وليس تلقائياً . وهنا يعين للرأسمالي ان يتسأل عما يحول دون استخدام الآلات بدلاً من اولئك العمال فيقدم لنا المؤلف شرحاً مفصلاً بلسان " الدليل " . ان العامل العربي قوى البنية و " متقشف " ، ولهذا فان أجره اقل من اجبر الآلة ، واسرائيل تسعى - فيما تسعى - الى استغلال " الايدي العاملة " (٣) في العالم العربي حولها ، ومن هنا فان مفهوم " الحدود الآمنة " ليس مفهوماً جغرافياً في نظر اسرائيل ، بل مفهوماً استغلالياً ، أي ان الحدود الآمنة في نظرها هي " حدود بلا حواجز جبركية او سياسية " (٤) . وما تملكه اسرائيل من خبرة في الاستثمار يجعلها تفكر في مزاحمة الامتيازات وروءس الاموال الخارجية ، وذلك بنقل المشاريع الى الاماكن التي تتوفر فيها الايدي العاملة والمواد الأولية ، وكل هذا موجود في الوطن العربي . " لا تنقل عمالاً زنجياً الى امريكا . . . انقل مشروعك الى افريقيا . عمالة رخيصة وخامات قريبة وسوق مفتوحة " (٥) . ذلك ما يوضح به " المليونير " فكرة " الدليل " . واذا كانت اسرائيل لاتستطيع ان تنفذ هذه الخطة الرأسمالية

(١) فرج ، ألفريد : " النار والزيتون " . ص ٧٥ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٨٣ .

(٣) الصفحة نفسها .

(٤) الصفحة نفسها .

(٥) الصفحة نفسها .

في الوطن العربي بواسطة الحوار السياسي السلمي فانها تعتمد الى اتخاذ الد بابة جرارا يهد الارض للمشروع^(١).

وحين يستمع "المليونير" الى وجهة نظر "الدليل" في هذا الموضوع يهلل اعجابا "بالعبرية" اليهودية ، وفي غمرة الاعجاب يقرر ان يرفع اجور العمال اليهود الذين يعملون في مشروعاته في مختلف انحاء العالم ، ولكن "الدليل" يعترض على ذلك بقوة . انه يريد ان يظل العامل اليهودي في العالم مستغلا الى اقصى حد كي يحس بالاغتراب والاضطهاد فيسهل اجتذابه الى فلسطين ، واذا كان "ضمير" الرأسمالي الصهيوني قد يأبى اضطهاد العامل اليهودي في امريكا او في اوربا ، واذا كان استغلال الرأسمالي الصهيوني للعامل اليهودي يطلق ألسنة الانتقاد ، فان ذلك الرأسمالي يستطيع ان يسكن "ضميره" ويقطع الالسنه بوضع النقود في "صندوق الضمير" ،^(٢) أي في اسرائيل !

وفي نهاية الرحلة التي قام بها الرأسمالي الصهيوني الى فلسطين يقدم لنا ألفريد فرج مجموعة من الفقراء اليهود يستندون الى "حائط المبكى" ويرتلون :

" يارب جينا بالمعاد وما لقينا الوعد
وركبنا قطروبحرود موفنا فوق الخسد
ما في جيوننا وفي الحقائق غير وصايا الرب"^(٣)

وحرصا على اكتمال البعد الطبقي يعطينا ألفريد فرج صورة اخرى عن استغلال الفلاح العربي في فلسطين . واذا كانت الصور الاتفة الذكر تمثل العامل المستغل بغض النظر عن كونه يهوديا او عربيا ، مع مراعاة اختلاف اسباب الاستغلال بالطبع ، فان الصورة التي سنراها الآن تعبر عن مدى استغلال الفلاح العربي وحده .

ان شركات الاحتكار اليهودية التجارية تستنزف طاقة الفلاح العربي في فلسطين بأبخس الاثمان ، فتشترى المحاصيل الزراعية ذاتها من اليهود ومن العرب بأسعارين مختلفين :

" سعر الطن من التبغ الذي انتجه العرب سنة ١٩٦٢-١٩٧٧ ليرة ، وسعر الطن من التبغ الذي انتجه الاسرائيليون في السنة نفسها ٣٢٣٠ ليرة . محاصيل منتجة للزيت :

(١) فرج ، ألفريد : النار والزيتون . ص ٨٣ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٨٤ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٨٤ .

الطن العربي سنة ١٩٦٣ - ٥٩٨ ليرة ، والطن الاسرائيلي ٨٨٢ ليرة ^(١) . وهذا الاستغلال يعد وجها من وجوه البعد الطبقي ، وفي الوقت ذاته يعد وجها آخر من وجوه :

٣- البعد العنصرى . وهو البعد الذى نجد ملامحه في تنويه " المليونىـــــــــــــــــر " بما يسميه " العبقرية اليهودية " ^(٢) وفي تعبير " الدليل " عن مدى خوفه على " نقاوة المجتمع الاسرائيلي " ^(٣) كما نرى ملامحه ايضا في تلك القصة التي يرويها الفدائي " أبو شريف " في صيغة الحلم . والتي تروى حكاية العلاقة بين ابي شريف حين كان طفلا يلعب مع طفلة اسرائيلية في سنه . لقد كان الطفلان يلعبان لعبة العروس والعريس فغضب والد الطفلة وشكا تربها الى اهله ، وعلق والد " أبي شريف " يومذاك على تصرف الوالد الاسرائيلي : " هذا الزلما مش غاضب من شان شقاوة الاطفال ، لكن من شان ابننا عربي " ^(٤)

ولم يكن هذا التمييز العنصرى في المسرحية منصبا على العرب وحدهم . ان " شعب الله المختار " - كما يصف الصهاينة انفسهم عادة - ينظر الى اليهود الشرقيين نظرة تختلف عن نظرتهم الى الصهاينة الغربيين :

" برضك هنا غربي يلاقى واشكاز ما يلقيـــــــــــــــــى
شغل اشتغلنا ولقينا أبيض يحتكم في الشرقي " ^(٥)

ومن ملامح التمييز العنصرى الصارخ تطبيق قانون الغاب على الاهالي العرب ، وهو القانون الذى يختلف - بالطبع - عن القانون الذى يطبق على اليهود . ان المجرمين الذين خططوا لمذبحة " كفر قاسم " ونفذوها يقدمون في المسرحية الى المحاكمة ذرا للرماد في العيون . ومن خلال تلك " المحاكمة " يطرح المؤلف مهزلة " القانون " . كل المجرمين الذين اراقوا دماء الابرياء العزل في " كفر قاسم " حكم عليهم بالسجن لمدة قصيرة جدا ، بل ان بعضهم اثيبوا على عملهم الشنيع بمناصب رسمية . " جبرائيل دهان " . مقم بقتل ٤٣ مواطنا مع التردد . مذنب . السجن ١٥ سنة . يستأنف الحكم في المحكمة العسكرية العليا . تخفضه الى السجن ١٠ سنوات . رئيس اركان الجيش يخفضه الى السجن ٨ سنوات . رئيس الدولة يخفضه الى ٥ سنوات . لجنة اطلاق سراح المسجونين تخفض ثلث المدة . بلدية الرملة تعينه سنة ١٩٦٠

(١) فرج ، الفريد : النار والزيتون . ص ٨٢ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٨٤ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٨٣ .

(٤) المصدر نفسه . ص ٧٣ .

(٥) المصدر نفسه . ص ٨٤ .

المستول عن الشئون العربية في المدينة " (١).

على هذا النحو كانت تجري محاكمة العدالة الاسرائيلية لجزارى "كفر قاسم" ، وحتىى تكتمل لنا صورة مهزلة "العدالة" الاسرائيلية يقدم لنا المؤلف صورة عن موقف الرأى العام الاسرائيلي من المجزرة . استاذ يتشدد بكلمات مزيفة كالديموقراطية والحرية . محرر جريدة "احرونوت" يهاجم بعض الاصوات التي تطالب بتطبيق القانون الاسرائيلي على عرب الاراضي المحتلة ، ويتساءل في سخرية : "ايمن في ظل القانون الاسرائيلي نسف بيوت بني البشر دون الحصول على حكم بذلك من المحكمة ؟" (٢) وهذا المنطق ينتهي محرر الجريدة السى ان القانون الاسرائيلي سن ليوافق اليهود فحسب .

٤- البعد الديني : يعطينا ألفريد فرج صورة عن مدى استغلال الصهيونية للعاطفة الدينية التي تتخذ مسوغا من مسوغات تشريد الشعب الفلسطيني والتهام الاراضي العربية . ورد في الديانة اليهودية ان " كل من يقتل نفسا كأنه قتل الناس جميعا " (٣) هذا ما يذكره الاستاذ اليهودي في المسرحية مدينا الرأى العام الاسرائيلي . واذا كان ذلك الاستاذ يريد في الظاهر ان يدافع عن ضحايا "كفر قاسم" فانه يريد في الحقيقة ان يكون بوقا دعائيا لما يسمى الديموقراطية وحرية الرأى في اسرائيل ، ومع ذلك فانه يفضح استغلال العاطفة الدينية في اسرائيل ، وينزع اللثام عن التناقض بين الدين والجرائم الصهيونية .

وفي مقابل استغلال الصهاينة للعاطفة الدينية يعرض علينا ألفريد فرج الفدائي الذى يؤمن بفلسطين "متعددة الديانات" (٤) ولا يجارب اليهودى بوصفه يهوديا ، بل بوصفه صهيونيا غازيا . وفي بداية الفصل الثانى من المسرحية يطرح المؤلف هذه القضية مرة اخرى على لسان الفدائي "القائد" الذى يؤكد ان العرب لا يجاربون اليهود بل يجاربون الصهاينة المغتصبين (٥).

٥- البعد الجغرافى : لقد حاول ألفريد فرج ان يعطينا صورة عن استيلاء الصهاينة على الاراضي العربية شيئا فشيئا مستعينا بالارقام (٦) كما اعطانا صورة عن طبيعة الارض ذاتها

(١) فرج ، ألفريد : النار والزيتون . ص ٨٤ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٨٩ .

(٣) الصفحة نفسها .

(٤) المصدر نفسه . ص ٧١ .

(٥) انظر المصدر ذاته . ص ٨١ .

(٦) انظر المصدر ذاته . ص ٧٦ ، ٧٧ .

وتوزيع المياه فيها ، وحرص اسرائيل على اغتصاب الاراضي الخصبة ومصادر الثروة المائية .

٦- البعد الاجتماعي الديموغرافي . ان المؤلف يعطينا صورة من عسايات المهاجرين الصهاينة الى فلسطين ، ويقدم احصائيات عن السكان العرب والسكان اليهود على النحو التالي :

الشاب ١	:	سكان فلسطين سنة ١٩١٨ ، ٧٠٠ الف ، منهم الف يهودي ، نسبة اليهود الى عدد السكان ٨ في المائة .
الفتاة	:	سنة ١٩٢٢ ، ٧٤٣ الف ، فيهم ٨٣ الف يهودي ، نسبتهم ١١ في المائة .
الشاب ٢	:	سنة ١٩٣١ ، ١٠٢٢٠٠٠ ر١ ، فيهم ١٧٤ الف يهودي ١٧٤ في المائة .
الشاب ١	:	سنة ١٩٤٤ ، ١٧٢٤٠٠٠ ر١ ، منهم ٥٢٨ الف يهودي ٣١ في المائة .
الفتاة	:	سنة ١٩٤٨ النكبة ، ٢٠٨٠٠٠٠ ر٢ ، فيهم ٧٠٠ الف يهودي بنسبة ٣٣ في المائة . (١)

كما يعرض علينا الفريد فرج حياة المشردين الفلسطينيين الذين يعيشون في مخيمات الصليب الاحمر . (٢)

٧- البعد النفسي : لا يكتفي المؤلف بمعالجة القضية من جوانبها الخارجية او الموضوعية وتسلط الاضواء على آلياتها ، بل نراه يتغلغل في نفسية الانسان العربي المشرّد الذي يحس بالهوان والاعتراب (٣) ونفسية الانسان العربي الغدائي الذي يضطر الى تصويب مدفعه نحو البيت الذي كان يسكنه ، او يضطر الى حرق الشجرة التي كان يلعب في ظلها طفلاً ، ويدخل وطنه متكرراً متسللاً في عتمة الليل واعداءه تحت المصابيح يضحكون ويعيدون (٤) . وكذلك فان الفريد فرج يحاول ان يحدد نفسية الصهيوني المزوج الشخصية الذي

-
- (١) فرج ، الفريد : النار والزيتون . ص ٧٦ .
 - (٢) انظر المصدر نفسه . ص ٧٥ ، ٧٧ .
 - (٣) انظر المصدر نفسه . ص ٧٧ ، ٧٨ .
 - (٤) انظر المصدر نفسه . ص ٩٠ .

يستغل العمال اليهود بوصفه رأساليا كسائر الرأسماليين ، ويضطهدهم كي يدفعهم إلى الهجرة إلى فلسطين بدافع العطف عليهم : " لم اكن الا خائنا ونافعا لابناء ديني . طيبا وخائنا . صديقا وعدوا لاصدقاء هم في الاصل اعداء ، واعداء لانهم في الاصل اصدقاء " (١) كذلك وصف " المليونير " نفسه عند " حائط المبكى " .

٨- البعد الحضارى . الصهيونية - كما يقدمها لنا الفريد فرج - تحرص على ارتباط اسرائيل بأصولها الغربية ، ومن هنا نرى " هرتزل " يبدو على المسرح ليعلن " ان دولة يهودية في فلسطين او في سوريا ستكون امتدادا للحضارة الغربية وحصنا ضد الهمجية الشرقية " (٢)

ان الصهيونية اذن جزء من الاستعمار الغربي الذى ينهب خيرات الشعوب باسم الحضارة (*) واذا كانت الحركة الصهيونية تتميز في اطار الاستعمار الغربي ، فانها تحصر على ذلك كي تكون طرفا مستقلا " في اقتسام الكرة الارضية " (٣) كما يعلن الاقتصادى الاسرائيلى " شارل مزراحي " .

٩- البعد الثقافى . وهذا البعد يقدمه لنا الفريد فرج من خلال طرح مشكلة التعليم في الاراضى العربية المحتلة . واذا كان مدلول البعد الثقافى يشمل نشاطات اخرى كالفنون والآداب وما إلى ذلك ، فان التعليم - طبعا - وجه من اوجه ذلك البعد .

ويتخذ الفريد فرج اسلوب الاحصاء والرسم التوضيحية وسيلة لطرح مشكلة التعليم ، فيقدم لنا عدد الاطفال العرب الذين يدخلون المدارس ، وعدد الذين يحصلون منهم على الثانوية العامة ، ويقارن تلك الاعداد باعداد الاطفال اليهود الذين يدخلون المدارس ويحصلون على الثانوية العامة في السنة نفسها . واتباع الاسلوب ذاته في احصاء طلبة التعليم العالى والتعليم المهني والزراعي واحصاء المدارس ، وما إلى ذلك . ودوما تمثل الاعداد العربية - اضال نسبة ، بينما تمثل الاعداد اليهودية اعلى نسبة ، ففي سنة ١٩٦٤ - على سبيل المثال -

(١) فرج ، الفريد : النار والزيتون . ص ٨٤ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٧٠ .

(٣) يصف " المليونير " اسرائيل بانها " منارة الشرق ، وعتبة للمدينة في ارض الهمجية " (ص ٨٣) .

(٣) فرج ، الفريد : النار والزيتون . ص ٧٠ .

بلغ عدد الطلبة العرب في التعليم العالي ١٧٠ طالبا ، بينما بلغ عدد الطلبة اليهود في السنة ذاتها ٤ آلاف طالبا^(١)



ولو اردنا ان نستقصي الابعاد التي قدمها لنا الفريد فرج في " النار والزيتون " لاضفنا ارقاما اخرى الى الارقام التي ذكرناها حتى الآن ، فهناك البعد الاعلامي الصهيونسي في اوربا واثره في رجل الشارع^(٢) ، وهناك البعد السياسي في الارض المحتلة او في المحافل الدولية^(٣) ، وهناك ممارسة الضغط الصهيوني على الرجل الغربي الذي اصبح يخشى ان يتهم " باللاسامية " ^(٤) وهلم جرا .

من خلال كل هذه الابعاد التي رصدها الفريد فرج في " النار والزيتون " نستطيع ان نقف على مدى نضج الرؤيا وشموليتها لدى المسرحيين الملحميين العرب . ان الرؤيا في النصين السابقين - " زهرة من دم " و " ديرياسين " - كانت محدودة ، بالكاد تستطيع ان بعدا او اثنين من ابعاد الموضوع ، اما نص " النار والزيتون " فانه يطمح الى استيعاب جميع الابعاد او جلها على الاقل . وهذا لا يعود الى عمق الرؤيا الفكرية او السياسية لدى الكاتب فحسب ، ولكنه يعود اولا وقبل كل شئ الى طبيعة الشكل المسرحي الذي يتبناه الكاتب . فاذا كان الشكل الدرامي التقليدي يحد من حرية الدكور سهيل ادريس - او عدنان مردم بك - في الانتقال عبر الزمان والمكان وتوظيف الوسائل المتنوعة التي تعمق الرؤيا وتتيح لها ان تتخذ مداها الواسع ، فان الشكل الملحمي التسجيلي يتيح للفريد فرج ان يتحرك عبر الزمان والمكان بكل حرية وان يوظف وسائل مختلفة ، كالوثائق واللافتات والشرائع الضوئية والاغاني والاشعار - فضلا عن توظيف القصة والسرد - بغية احتواء موضوعه بكسـل ابعاد دون اهمال للجوانب الجمالية الفنية . (*)

(١) انظر " النار والزيتون " ص ٨٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٧٩ .

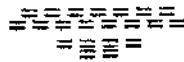
(٣) انظر المصدر نفسه ص ٧٦-٧٧ .

(٤) انظر المصدر نفسه ص ٧٣ .

(*) اذا كانت " النار والزيتون " ذات طابع تعليمي ، فان الفريد فرج يخفف من حدة ذلك الطابع بالقصة - مثل قصة الفدائي والاسرائيلية ، وقصة المليونير ، وقصة المحاكمة ومدا الى ذلك - وبالغوص في نفسيات بعض شخصياته كشخصية الصهيوني ، وشخصية الفدائي ، وشخصية اللاجئ ، وتوظيف الاغاني والاشعار .

والذى استنتجناه من الموازنة بين كل من " زهرة من دم " و " دير ياسين " ، و " النار والزيتون " ، نستنتج كذلك من الموازنة بين " سهرة مع ابي خليل القباني " للاستاذ سعد الله ونوس و " رفاة الطهطاوى " ^(١) لنعمان عاشور . ان هاتين المسرحيتين تتناولان موضوعا يكسادهما يكون واحدا ، وهو شخصية رائد من رواد النهضة العربية الحديثة . لكن سعد الله ونوس ينظر الى شخصية " ابي خليل القباني " نظرة واسعة فلا يجرده من ظروفه التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية ، بينما يقتصر نعمان عاشور على السيرة الذاتية لرفاعة الطهطاوى ولا يلمس عصره الا لمسا خفيفا .

وهذه الروايات المحدودة التي نجدها في " رفاة الطهطاوى " نجدها ايضا في " ناظروقف " ^(٢) لفتحي رضوان ، ونجدها في اعمال سعد الدين وهبة ، وبالتحديد في مجموعته المسرحية " الوزير شال التلاجة " ^(٣)



-
- (١) عاشور ، نعمان : رفاة الطهطاوى او بشير التقدم . سلسلة " مسرحيات مختارة " . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٤ .
 - (٢) رضوان ، فتحي : ناظروقف . سلسلة " مسرحيات مختارة " . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ .
 - (٣) وهبة ، سعد الدين : الوزير شال التلاجة ومسرحيات اخرى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٠ .

الفصل الثاني

تقييم فني

(قيمة الشكل الفني ومدى إسهامه في تطوير المسرح العربي)

يتخذ الشكل المسرحي الملحمي أهمية خاصة في المسرح العربي تختلف في كثير من الأحيان عن أهميته في المسرح العالمي . وهذه الأهمية يتجاهلها عدد من رجال المسرح عندنا مع الأسف الشديد ، أو ينكرونها متعمدين بدعوى أن الشكل الملحمي لا يناسب بيئتنا العربية ويعد متبنيه متحذلقا يركض وراء التقليعات والبدع المسرحية التي تلقىها أمواج أوروبا على شواطئنا .

ولئن كان بعض رجال المسرح عندنا يرفضون الشكل المسرحي الملحمي لأسباب فنيّة بحتة ، فإن هناك من مسرحيين من يرفض هذا الشكل ويتحامل على بريخت الذي بلوره ونظر له وقدم آراءه من خلاله فنقلناه عنه ، لا لشيء إلا لكونه لا يريد مضامينه التقدمية ، وهو في هذه الحال يتفق مع المتحاملين من مثقفي المعسكر الرأسمالي الذين أشرنا إليهم في الباب الأول من هذا البحث .

في حوار تلفزيوني أدلى محمود دياب بما معناه أن بريخت - وبالتالي الشكل المسرحي الملحمي - لا يلائمنا مادنا نسعى إلى جذب المتفرج إلى المسرح ، ذلك أن المتفرج ينفر من النزعة العقلية البريختية ، ويريد منا أن نتعامل مع عواطفه وانفعالاته التي تميز شخصيته العربية^(١) .

وتذكر " تمارا ألكساندروفنا بوتيتسيفا " أن العديد من إدارات المعاهد التعليمية حذفت " دراسة نظرية بريخت من البرنامج معللة ذلك بأن الطلاب يجب أن يستوعبوا فن المسرح التقليدي بالدرجة الأولى " ،^(٢) وذلك على اثر تقديم بعض العروض البريختية على المسارح العراقية ، وخاصة " محاكمة لوكلوس " عام ١٩٦٧ .

ويرى " محسن الخياط " - الذي يؤيد الدكتور كمال عيد في مقدمة كتابه " المسرح الذي نريده " - أن جماهيرنا ليس في إمكانها أن تدرك جميع التيارات الحديثة في المسرح - بما في ذلك تيار المسرح الملحمي ، فهذه التيارات لا يفهمها سوى جمهور محدود جدا ، هو جمهور النخبة المثقفة ، وهو الجمهور القادر بما لديه من ثقافة مسرحية أن يعي سقوط الحائط الرابع وامتداد خشبة المسرح إلى صالة العرض ويعي التجريد في المناظر ، ويسدرك الاغراب ، والتمثيل الصامت^(٣) . ومن هنا راح " محسن الخياط " يدعو إلى قيام حركة مسرحية

(١) من حوار مع محمود دياب أجراه رياض عصمت : برنامج " حوار " . التلفزيون السوري . يوم ١٠ / ١١ / ١٩٨٠ .

(٢) بوتيتسيفا ، تمارا ألكساندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي . ص ٢٤٨ .

(٣) الخياط ، محسن : المسرح الذي نريده . منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع . سلسلة " كتاب الشعب " . عدد ٢ . طرابلس - ليبيا ١٩٨٢ . ص ١١٥ - ١١٦ .

تقليدية لا تخرج عما وضعه أرسطو من قواعد (١)

ويحمل نعمان عاشور على القوالب والاشكال المسرحية " الجديدة " ، وخاصة الشكل الملحمي البريختي بدعوى أن " مرحلة بريخت قد انتهت " . ولا يستطيع أحد ان يسير على منوالها (٢) ان مسرح بريخت مرتبط ببريخت نفسه . . . وبريخت لن يتكرر (٣) ان نعمان عاشور هنا يرفض بريخت نظرا لكونه مرتبطا بفترة تاريخية أوربية تختلف عن تاريخنا العربي من جهة ، ومن جهة أخرى يرفضه لكونه ليس ضروريا بالنسبة للمسرح العربي ، مادام الشكل المسرحي التقليدي ناجحا في رصد الواقع وجذب المتفرجين ، كما يؤكد عاشور (٣)

وإذا كان نعمان عاشور يرفض الشكل المسرحي الملحمي ويتبنى الشكل الدرامي التقليدي على الرغم من ان هذا الشكل الاخيز بدوره " مرتبط " بالكتاب المسرحيين الغربيين من سوفوكسل حتى آرثر ميللر ، فان يوسف ادريس يرفض كل الاشكال المسرحية الغربية ويعدّها مستوردة وغير مناسبة لنا من حيث الجوهر ومن حيث العرض ، ولذا فمهما " غيرنا " وبدلنا وطورنا في المسرح الاوربي فستبقى طبيعته أوربية بعيدة عنا بعد أوربا عنا ، لا تندمج معنا ولا نندمج معها ، مثلنا مثل الماء والزيت " (٤)

وهناك رأى آخر في بريخت يقترب من رأى كل من نعمان عاشور ويوسف ادريس - ان لم يكن هو ذاته - وهذا لا يعني اننا نتهم نعمان عاشور او يوسف ادريس باقتباسه - وهو رأى الدارس الفرنسي " جون دوفينيود J. DuVignaud " الذى يعد المسرح من الآلات والادوات العقلية للحضارة (L'outillage mental de civilisation) ، وهي الادوات التي تنتج عن الظروف الروحية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية التي تختلف كلية عن ظروفنا نحن العرب . ومن هنا يرفض " دوفينيود " الشكل المسرحي البريختي في المسرح العربي ويدعو الى تنمية فن مسرحي نابع من حضارتنا (٥)

- (١) الخياط ، محسن : المسرح الذى نريده . منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع . سلسلة " كتاب الشعب " . عدد ٢ . طرابلس - ليبيا - ١٩٨٢ . ص ١٢٢ .
- (٢) عاشور ، نعمان : نعمان عاشور يتحدث عن فنه ومسرحه . حوار اجراه كل من مهدي الحسيني ، وكمال رمزي . مجلة " المسرح والسينما " . السنة الخامسة . ع ٥٥ - ٥٦ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ١٥ .
- (٣) انظر الصفحة نفسها .
- (٤) ادريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٧٦ .
- (٥) انظر " Rencontre de Civilisations et Participation des publics dans le théâtre Maghrébin contemporain " . Par Jean DuVignaud . voir " Le théâtre Arabe " . ouvrage publié sous la direction de Nada Toumiche . Unesco . Paris 1969 . P193 .

اما الدكتور كمال عيد فانه يرفض النظرية البريختية بوصفها نظرية تدعي "التغيير" على وجه الخصوص ، ومن ثم يرفض نتائجها الفنية والاخراجية ، ذلك أن "التغيير" في نظر الدكتور كمال عيد لا يمكن ان يتحقق بواسطة المسرح من وجهة نظر موضوعية او "علمية" ، لقد سقطت المتهلولة نتيجة انحدار وسقوط المانيا الفاشية العسكرية امام اعدائها في الحرب العالمية الثانية ، وليس هناك ما يشير الى اشتراك الادب ايا كان نوعه في هذا السقوط . ومن هنا تنتفي خاصية "التغيير" للمجتمع في النظرية البريختية على مستوى التطبيق ^(١) ، كما يغالط الدكتور كمال عيد .

وعلى الرغم من ان كاتب ياسين يقدر مدى اهمية بريخت بالنسبة لنا نحن العرب الذين ننتمي الى ما يسمى العالم الثالث ، سواء من حيث الرؤيا الجدلية للحياة او من حيث الطريقة الفنية في معالجة القضايا الاجتماعية الاساسية ، فانه - اى كاتب ياسين - يرفض مبدأ "التغريب" - الذى يعده بريخت ضروريا في مسرحه ، بدعوى أن "الجمهور في بلادنا ، خلافا للجمهور الالمانى البورجوازي الذى صاغ له بريخت هذا المبدأ ، هو في الغالب لم يدخل قاعة مسرح في حياته (يقصد الجمهور الجزائرى) ، وبالتالي فان جمهورنا لم يتشوه في تقبله للمسرح بالعادة الغربية في التعاطف مع الحدث " ^(٢) .

وكما نلاحظ فاننا هنا أمام موقف يختلف عن المواقف الآتفة الذكر ، ذلك ان كاتب ياسين لا يرفض نظرية بريخت جملة وتفصيلا ، بل يرفض واحدا من اسسها ، وهو "التغريب" . وهذا الموقف نفسه يكاد يتكرر مع كاتب مسرحي عربي آخر ، وهو الفريد فرج الذى نراه يعجب ببريخت المسرحي العالمى الذى " الافكار الكثيرة الخطيرة " ، ويعد " ركنا من اركان الفن والفكر المسرحي الحديث " ^(٣) ، ويذهب الى ابعد من هذا فيدعو الى الاحتفال بذكراه في بلادنا ^(٤) . الا اننا نرى الفريد فرج المتحمس لبريخت يرفض ركنا مهما من اركان نظريته ، وهو ازالة ما يسمى "الحائط الرابع" ، لان هذا الحائط في نظر الفريد فرج " شرط من شروط الايهام المسرحي " ^(٥) . الضمان لتوهم المتفرجين انهم شهود عيان لحادث حقيقي ، وأن الممثل امامهم هو يوليوس قيصر نفسه ، وكليوباترة نفسها ، وأن المأساة انما تجري بينهما الآن وهنا . ^(٥)

- (١) عيد ، د . كمال : الاصول الفكرية عند بريخت بين التخلخل والاستمرار . ص ٧٦ .
- (٢) العمارى ، د . لميس : برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث . حوار أجرى مع كاتب ياسين . ص ٦٥ .
- (٣) فرج ، الفريد : دليل المتفرج الذكي الى المسرح . ص ١٤٥ .
- (٤) الصفحة نفسها .
- (٥) المصدر نفسه . ص ١٣٢ .



ذلك هو مجمل آراء المسرحيين المرتابين في أهمية الشكل الملحمي البريختي بالنسبة للمسرح العربي ومدى ملاءمته لنا ، وهي الآراء التي يجدر بنا ان نعرضها على بساط المناقشة كي نقف على مواطن الصواب والخطأ فيها ، ومن ثم ننتهي الى اتخاذ موقف خاص بنا .

١- اذا كنا نحن العرب عاطفيين - كما قال محمود دياب - فان الشكل المسرحي الملحمي يمكن ان يسهم الى حد ما - لو كانت الحركة المسرحية العربية في المستوى المطلوب - في التربية العقلية لدى سواد الشعب . فمن خلال هذا الشكل يستطيع المتفرجون ان ينظروا الى مشكلاتهم الظاهرة والباطنة ، المحلية والعالمية ، نظرة موضوعية ، ويربطوا كل الظواهر بأسبابها المنطقية انسجاما مع روح العصر العلمية . ومن هنا يصبح السبب الذي تذرعه محمود دياب في رفض مسرح بريخت هو ذاته مسوغا لتبني هذا الشكل المسرحي . فضلا عن هذا فان محمود دياب نفسه كان برختيا في بعض اعماله ، وخاصة في " ليالي الحصاد " و " باب الفتوح " ، على نحو ما رأينا من قبل ^(١)

٢- ان رفض نظرية بريخت بدعوى استيعاب " فن المسرح التقليدي " قبل غيره ليس سببا معقولا في الوقت الراهن على الاطلاق . . فلو كنا في القرن الثامن عشر مثلا لكان هذا الرأي منطقيا ، لانه من الاولى في هذه الحال ان نهضم المسرح الدرامي الارسطي في اصوله قبل ان نسعى الى هضم اتجاهات مسرحية حديثة وقبل ان نفكر في مجاراتها ، اما في اواخر القرن العشرين فيجب ان نطلع على كل التيارات والمذاهب المسرحية العالمية ونعكف على دراستها وغربلتها حتى ننتقي ما يلائمنا منها .

٣- ان رأى " محسن الخياط " الذي يرفض المسرح الملحمي ، لا لشيء الا لانه يعتقد ان جماهيرنا لا يمكن ان تدرك جميع التيارات المسرحية الحديثة . . هذا الرأي مبالغ فيه الى حد بعيد ، ذلك ان المسرح الملحمي - برأينا - ليس الغازا او طلاسما لا يدركها الا الراسخون في " العدم " المسرحية . صحيح انه يصعب على جماهيرنا ان تدرك تيارا مسرحيا كتيار " اللامعقول " حتى لو قدمنا هذا المسرح باللهجة العامية المبثولة ، لان مواضيع مسرح " اللامعقول " تجريدية لا يمكن ان يفهمها الا النخبة من المثقفين الذين اتيج لهم أن

(١) انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث .

يسبوا اغوار الثقافة الغربية الحديثة التي انتجت هذا الشكل المسرحي ، وكذلك الامر بالنسبة للمسرح الايمائي الذي يعتمد على الاشارات والحركات الرمزية غير المصحوبة بألفاظ ، فهذا المسرح لا يعسر على فهم الجماهير فحسب ، بل يعسر على فهم المثقفين من غير المتعلمين في اسرار المسرح كذلك . اما الشكل المسرحي الملحمي بمضامينه الواقعية وفنياته التي استقيت في كثير من اسسها من الظواهر المسرحية الشعبية العالمية ، فلا يجوز ان ننظر اليه كما ننظر الى شكل " اللامعقول " او غيره ، ويكفي ان نذكر ان المسرح الملحمي يسعى - فيما يسعى اليه - الى الاقتراب من الجمهور واتخاذ طرفا اساسيا في المعادلة المسرحية .

٤- ان ربط بريخت بالظروف التاريخية الاوربية ، او بالحضارة الغربية ، والاصرار على تحنيطه وتعليقه في هذه الحضارة - كما يريد ان يفعل نعمان عاشور او جون دوفينيود - يعني ببساطة قتل بريخت . وهو مالا يمكن ان يتحقق ، لان طبيعة النظرية الملحمية ليست من نوع النظريات التي تنتهي بنهاية الفترة الزمنية التي انتجتها . ان النظرية الملحمية في جوهرها تسعى دائبا الى اعطاء المسرح وظيفة فعالة في حياة المجتمع ، وهذا ما نريده اليوم وما سوف نريده في المستقبل ، لان الفنون والآداب لم تعد مجرد ترف فكري او جمالي مخدر . هذا فضلا عن كون التراث المسرحي العالمي الجيد لا يمكن ان نشطبه بجرة قلم . ويكفي ان نذكر المسرح اليوناني كان مرتبطا هو الآخر بظروف تاريخية خاصة وبحضارة معينة ، ومع ذلك فان المسرح اليوناني ما يزال يمارس تأثيره حتى الآن . ثم ان رأي " جون دوفينيود " في مدى صلاحية الشكل المسرحي الملحمي ينطبق في الحقيقة على سائر الاشكال المسرحية الغربية . . اي اننا سوف نرفض كل الاشكال المسرحية بدعوى انها نتاج حضارات تختلف عن حضارتنا ، وهذا هو " التجهيل " بعينه . وحتى لو جارينا " جون دوفينيود " او يوسف ادريس فيما ذهبوا اليه فاننا لن نرفض الشكل المسرحي الملحمي ما دام يقترب في كثير من خصائصه من تلك " الظواهر " المسرحية العربية ، من مثل " خيال الظل " و " الحكواتي " و " السامر " ، وما الى ذلك .

والغريب في الامر ان يوسف ادريس يكاد يصدر عن روح بريختية في بعض اعماله ، وخاصة في مسرحيته " الفرافير " (١) وحتى نعمان عاشور نفسه لم ينج من رذائل نظرية بريخت احيانا .

(١) انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث .

"الباشا : ازاي يارقية !! أمال دول جابين هنا ليه !! (وهو يشير الى جمهور النظارة) .
 رقيقة : جابين يتفرجوا عليك . . .
 الباشا : (للجمهور) تتفرجوا علي ، ولا تضحكوا عليها !؟ " (١) .

ان هذا الحوار مجتزأ من خاتمة مسرحية " الناس اللي فوق " لنعمان عاشور ، وهو يثبت لنا ان نعمان عاشور قد فكر في انشاء علاقة ما بين الخشبة والجمهور ، على الطريقة البريختية المعروفة . وبالطبع فان هذا لا يعني ان نعمان عاشور من المسرحيين البريختيين ، ولكنه يؤكد انه لم ينج من لمسة بريختية خفيفة .

٥- ان الرأي الذي يرفض النظرية البريختية بدعوى انها تقوم على شيء وهمي اسمه " التخيير " كما ذهب الدكتور كمال عيد - ينطوي على تجاهل فظيح لطبيعة الادب بصفة خاصة . انني استخدم هذا التعبير آسفا ، لانه التعبير الموضوعي الذي يصف مثل هذا الرأي وصفا دقيقا .

فنحن لانتظر من المسرح - ايا كان نوعه - ان يدفع المتفرج الذي يخرج من قاعة العرض الى ساحة الحرب كي يطبخ بنظام " هتلر " او غيره ، ولكننا ننتظر منه ان يسهم الى حد بعيد في توعية المتفرج . وتحريضه على " التخيير " . وهذا يصعب قياسه بالطبع ، لان نتائج التوعية والتحريض ليست شيئا ملموسا ومباشرا . ولنفرض جدا ان الظروف الخارجية المتمثلة في اتحاد " الحلفاء " هي السبب الوحيد والاول والاخير في تقويض دعائم النظام الفاشي الالمانى في اثناء الحرب العالمية الثانية ، او لم يخطر للدكتور كمال عيد في هذه الحال أن يتساءل : كيف صنع الجندي الالمانى الفاشي ؟ أفي معمل للانسان الآلي ؟ أم ان السياسة والثقافة " المسيية " بصفة خاصة هما اللتان صنعتاه ؟ ثم لماذا كان النظام النازي فسي ذلك الوقت يطارد بريخت ويوقف عروض مسرحياته وينفيه خارج وطنه لولا انه احس بخطر نفسه المسرحي ؟

(١) عاشور ، نعمان : مسرح نعمان عاشور . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الجزء الاول . القاهرة ١٩٧٤ . ص ٣٥٢ - ٣٥٣ .

ان المسرح " اخطر من نار " ومن مستودع ذخيرة " (١) على حد تعبير " فسيفولود مايرخولد " .

مهما يكن من أمر ، فان الدكتور كمال عيد يستطيع ان يتبنى أى وظيفة للمسرح يريد ها ، الا انه لا يستطيع ان ينكر جدوى النظرية الملحمية بدعوى انها نظرية تسعى الى هدف لا يمكن ان تحققه ، وهو " التغيير " .

٦ - ان الموقف الذى اتخذه كاتب ياسين من بريخت يعد ايجابيا ، لانه لم يرفض بريخت رفضا باتا كما فعل نعمان عاشور او الدكتور كمال عيد مثلا ، وانما حاول ان يأخذ منه ما يرى انه ملائم لمجتمعنا ويرفض ما لا يراه كذلك ، وهذا منهج جيد ليس في التعامل مع بريخت فحسب ، ولكن في التعامل مع سائر المسرحيين الاوربيين . فكاتب ياسين يستطيع أن يرفض مبدأ التغريب اذا بدا له ان يفعل ذلك وكان له مسوغاته الموضوعية ، والفريد فرج - وهو الآخر يتخذ الموقف ذاته من بريخت فيريد ان يتخلى عن بعض اركان النظرية الملحمية كما رأينا منذ قليل - يستطيع ان يرفض ازالة الحائط الرابع اذا كان يفعل ذلك عن وعسى ويدافع معقولة (*) وهذا الموقف يؤدى بنا الى طرح السؤال التالي : ماذا يجب ان نأخذ من بريخت ؟ ، وهو السؤال الذى نؤجل الاجابة عنه قليلا حتى لانخرج عن موضوع مناقشة مواقف مسرحيين من بريخت .

يبدو ان كاتب ياسين لا يعطي مبدأ التغريب ما يستحقه من قيمة ، ذلك ان التغريب يؤدى اكثر من وظيفة في المسرح الملحمي ، فهو يحول دون اندماج المشاهدين فيما يرونه على خشبة المسرح حفاظا على يقظة الروح الناقدة المدركة لديهم ، وهو اداة خطيرة من ادوات الرؤيا الداخلية في العمل المسرحي الملحمي ، اى انه موقف من الحياة ، لان تغريب العالم يظهره في صورة مشوهة ويجعل المتفرج او القارئ يحس بضرورة اعادة ذلك العالم الى حاله الطبيعية المعقولة ، اى انه يجعله يحس بضرورة " التغيير " ، هذا فضلا عن كون التغريب عنصرا مهما من عناصر الاضحاك في المسرح ، وقد اثبتت التجربة العملية اهميته ، ليس في المسرح الملحمي فحسب ، ولكن في مسرح " اللامعقول " ايضا ، فنحن نضحك عند مشاهدة اعمال لبيكيت او يونسكو على الرغم من ان منطوى تلك الاعمال مأساة قاتمة .

(١) مايرخولد ، فسيفولود : في الفن المسرحي . ترجمة د . شريف شاکر . دار الفارابي . الطبعة الاولى ، الجزء الثاني ، بيروت ١٩٧٩ ص ١٧١ .
(*) الملاحظ ان الفريد فرج لم يحرص كثيرا على ازالة الحائط الرابع في اعماله البريختية .

ولعل كل هذه الوظائف التي يؤديها التفرير تفيدنا في مسرحنا العربي الى حد بعيد . فاذا كان الجمهور العربي لم يتعود على مشاهدة المسرح ، وبالتالي لم يتعود على الاندماج كما تعود الجمهور الاوربي ، فانه سوف يتعلم الاندماج اذا قدمنا له مسرحا دراميا اتخذ يريا يقوم على المبالغة في الايهام بالحياة وتقمص الشخصيات على نحو ما يريد " ستانسلافسكي " . كما ان الجمهور العربي — والجمهور في العالم الثالث بصفة عامة — يمارس عملية الاندماج ويخضع لالوان من التخذير في حياته اليومية " بلا توقف في مسرح الحياة الواسع نفسه " ، ^(١) على حد تعبير الدكتور لميس العماري ، اى انه تعود على انواع من السلوك الاجتماعي والفكرى المتخلف الذى اكتسبه خلفا عن سلف ، والذى لا يمكن ان يتغير الا باتخاذ الخطوة الاولى ، وهى التفرير . وحتى لو استطعنا ان نزيل مظاهر التخلف والظلم مستقبلا ، فان التفرير لن يفقد اهميته بالنسبة لنا ، لانه سوف يعمل حينئذ على كسر طوق الذهنية " المتكلسة " ، اى انه سوف يعلمنا المرونة في رؤية العالم ، وهى المرونة التي لولاها لما كان هنالك ابداع ، ولما كان هنالك علم . ان كل البشر منذ خلق الكون حتى القرن التاسع عشر لم يتساءلوا عن سبب سقوط التفاحة ، لانهم كانوا يرون في سقوطها امرا عاديا وطبيعيا ، الى ان جاء " نيوتن " ورأى في ذلك امرا غريبا مدهشا ، وحينئذ اكتشف قانون الجاذبية .

واخيرا فان عنصر الاضحاك الذى يوفره التفرير لاغنى لنا عنه في مسرحنا العربي ، خاصة ونحن نشكو من ظاهرة " النخبوية " في المسرح ونفكر في كيفية جذب المتفرجين .

واذن فان رأى كاتب ياسين في التفرير لن يخدم المسرح العربي في شئ .

٧- لعل رأى الاستاذ ألفريد فرج في " الحائط الرابع " يحتاج الى شئ من التعديل ، ذلك ان ازالة الحائط الرابع تعني اولا وقبل كل شئ ازالة الوهم المخدر في المسرح ، كما تعني الرغبة في اشراك الجمهور فيما يشاهده . واذا افترضنا ان المتفرج العربي غير قابل للتخذير — وهو ما نستبعد — وبنينا ذلك الحائط ، فاننا لانرى مانعا في محاولة اقامة علاقة حميمة بين المتفرج والممثل على نحو ما فعل الاستاذ سعد الله ونوس في " حفلة سمر من اجل ٥ حزيران " وسالم النحاس في " الانتخابات " . بل ان مثل هذه العلاقة مطلوبة ومفيدة ، لانها تجعل

- (١) انظر كتاب " ستانسلافسكي " اعداد الممثل " . ترجمة د . محمد زكي العشماوى ومحمود مرسى احمد . دار النهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٧٧ .
(٢) العماري ، د . لميس : برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث . الموقف الادبى عدد ١٢٧ . دمشق ١٩٨١ . ص ٦٦ .

المسرح اكثر جماهيرية واقدر على ايصال الفكرة ، وتجعل المتفرج اكثر احساسا بالمسؤولية .
ومع ذلك فان الامر يتعلق بالمناخ الذى يمارس فيه المسرحي نشاطه ، ويتعلق بطبيعة المتفرج الذى يريد ان يقترب منه ويشركه في الحوار ، كما اشرنا من قبل ^(١)

* * *

من خلال مناقشتنا للآراء السابقة في الشكل المسرحي الملحمي ، ومن خلال قناعاتنا المتولدة عن التعامل مع هذا الشكل ، ومن خلال النظر في حياتنا المسرحية العربية ، نستطيع ان نحدد موقفنا في النقاط التالية :

١- ان الشكل المسرحي الملحمي في المسرح العربي استطاع ان يد جسورا متينة الى الماضي . الى التراث العربي المتمثل في تلك الفنون الشعبية التي لا تخلو من عناصر مسرحية لم تجد التربة الملائمة كي تتعرض وتتخذ شكل المسرح المعروف ، " كالمسمر والحوكاتي " و " خيال الظل " و " الحلقة " و " البساط " ، وما الى ذلك من الفنون الشعبية التي تجعل الجمهور العربي يستسيغ الشكل المسرحي الملحمي ، ولا يحس بغرابته .

٢- ان المرحلة التاريخية الراهنة التي يمر بها الوطن العربي في أمس الحاجة الى مثل الشكل المسرحي الملحمي الذي يعد وسيلة توعية وفتح الاعين على اطماع الصهيونية والرأسمالية .

ان هذا الشكل المسرحي كان ضرورة تكاد تكون حتمية في المسرح العربي كما نرى ، فلو لم يكن هناك شكل مسرحي ملحمي في المسرح الاوربي لاخترعه مسرحيون عرب في العصر الحديث الذي تعقدت فيه الحياة العربية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الى درجة ان الشكل المسرحي التقليدي لم يعد قادرا على استيعابها . وهذا يذكرنا بظروف تطور شكل الرواية في الغرب .

اننا لاندرى كيف كان يمكن الالمام - على سبيل المثال - بكل جوانب قضية شائكة كقضية الشعب الفلسطيني بواسطة الشكل الدرامي . من هنا كانت مواضع كل من " حفلة

(١) انظر ص ١٨٩ وما بعدها من هذا البحث .

سمر من اجل هـ حزيان * و " لكع بن لكع " و " السندباد " (*) و " الخرابة " وغيرها — المسرحيات ذات المواضيع المتشعبة ، تفرض الشكل الملحمي فرضا على كتابها .

وقد احس الفريد فرج بهذا حين اراد ان يكتب مسرحية " النار والزيتون " التي قال في مقدمتها : " أول ما يتبادر لذهن الكاتب حين يتصدى للقضية الفلسطينية ، ليصوغها صياغة مسرحية ، هو ان يختار قصة شخصية — ذات دلالة شاملة — لآحد الضحايا او لآحد المناضلين في هذه القضية .

ثم يبدأ صراع الكاتب مع نفسه ومع خواطره ليتجاوز هذا الشكل الفني الذي يفرض التخصص في حين يريد الكاتب العمم .

اعترف اني عشت هذا القلق ، مشفقا ومتحرزا من كتابة قصة رجل واحد ، او قصة مجموعة من الناس . وانا لا ابغي اقل من طرح قصة شعب كامل " (١) .

وهذا ما دفع الفريد فرج الى اصطلاح تقنيات المسرح الملحمي المفتوح في " النار والزيتون " من اشربة سينمائية ولاقات ووثائق وتمثيل ايمائي ، وتقطيع ، وسرد وما الى ذلك ، اضافة الى تقنية المسرح التسجيلي الذي تطور عن المسرح الملحمي .

٤- ان الشكل الملحمي للمسرح يمتلك قدرة هائلة على هتك الحجاب بين المسرح والجمهور الواسع الذي يكاد يجهل معنى المسرح حتى الآن . ان مسرحنا لا يزال وقفا على النخبة ، وكأنه لم يوجد الا من اجلها . والشكل الملحمي يمكن له ان يبدد هذه الجفوة بين الجماهير والمسرح ، مادام لا يزرع تحت نير التقاليد الدرامية الشكلية التي تقيد بمبنى خاص ووسائل اخراجية ايهامية متعسفة . فالشكل الملحمي يمكن ان يقدم عروضه في مسارح الهواء الطلق في " بصرى " او " تيمقاد " او " قرطاج " حيث يتسنى للطبقة الشعبية ان تشاهد ها ، بل انه يمكن ان يقدم عروضه امام العامل في مصنعه ، والفلاح في حقله ، والجندي في مربهضه ، ويستطيع ان يشد الابصار والاسماع اليه بيسر ، لانه يقدم الفرجة او التسلية اضافة الى الفائدة التي تجنى من طرح مشكلات واقعية تتعلق بمصير المتفرج .

(*) مسرحية لسمر عيادى عرضت على مسرح الحمراء في دمشق ضمن عروض مهرجان المسرح الجامعي لسنة ١٩٨١ .

(١) فرج ، الفريد : مقدمة " النار والزيتون " ص ٦٧ .

وقد خطا المسرح الملحمي العربي في هذا المجال خطوة معتبرة . ويكفي ان نذكر فرقة "المسرح الجوال" في سورية ، وهي الفرقة التي اخذت تجوب ارجاء القطر السوري مقدمة عروضها في المعامل والارياق دون عناء .

٥- ان هذا الشكل الذي يسعى الى انشاء علاقة وثيقة بين المتفرجين والممثلين وازالة الجدار الوهمي الذي يفصل بينهم في المسرح الدرامي ، يعد من وسائل تأصيل الديمقراطية (ليس بالمفهوم الامريكي الذي يفرغ الكلمة من معانيها الحقيقية) وايضاً الجوانب المناسبة لها وتعبيد دروبها .

"ان المسرح الملحمي يتطلب قيام حركة جبارة في ميدان الحياة الاجتماعية ، يكون هدفها اثارة الاهتمام بمناقشة المشاكل الحياتية مناقشة حرة ، وذلك من اجل ان تحل هذه المشاكل في المستقبل ، يتطلب قيام حركة بامكانها ان تحمي مثل هذا الاهتمام ضد جميع السبيل المعادية " (١)

ذلك ما قاله بريخت . وهو يريد أن يؤكد ضمناً ان المسرح الملحمي في نظره يحتاج الى ارضية مهددة محروثة كي ينمو فيها ويجد المناخ الملائم لذلك .

ان هذا الرأي مجحف الى حد ما ، بقيمة الشكل المسرحي الملحمي ومدى فاعليته دون قصد - بالطبع - فالشكل المسرحي الملحمي يستطيع هو ذاته أن يهد ارضيته ويسهم في خلق الجو الديمقراطي لدى الجماهير ، او على الاقل يجعلها تشعر بحقها في حرية الرأي . ومن هنا رأينا كثيراً من الانظمة التي تسعى الى تخدير الشعب ترفض المسرح الملحمي وتحاربه .

٦ - اذا كان كتابنا المسرحيون الملحميون قد حرصوا على اصالة مضامينهم ، فانهم حرصوا ايضا الى حد ما على اصالة جزئيات الشكل الملحمي في حد ذاته .

وقد كان بعضهم يفعلون ذلك عن وعي تام ، ويدركون ان لكل كاتب اسلوبه الفريد ، وان من " يريد كسر الايهام المسرحي متقيداً بمنهج بريخت لا يجوز له التقليد الاعى لوسائله " (٢)

(١) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ١١٧ .
(٢) بلبل ، فرحان : مقدمة " القرى تصعد الى القمر " . ص ١٢ .

ومن هنا رأينا " اميل حبيبي " في مسرحيته " لكع بن لكع " لا يتردد في ادخال "خيال الظل " ، وكذلك " وليد اخلاصي " في " مقام ابراهيم وصفية " ، والدكتور " رشاد رشدي " في " اتفرج ياسلام " . ان بريخت قد استخدم وسائل تغريبية عديدة ، ولكنه لم يستخدم " خيال الظل " .

ومن هنا ايضا رأينا " محمود دياب " لا يكتفي بمخاطبة المتفرجين في بداية المسرحية كما كان يفعل بريخت ، قال با ، وانما يجعل الممثلين او الرواة يخاطبونهم من حين لآخر ، وبطرق مختلفة في " ليالي الحصاد " . وقد يزيل الوهم دون اشعار المتفرج مباشرة ، فيعمد الى جعل الممثل يحدث زميله بأسلوب يوحي بأن ما يقدم على خشبة المسرح مجرد لعب ، على نحو ما فعل " الغاوي " الذي كان يفهم " البكري " ان تشخيصه ومحاكاة سلوكه مجرد مزاح برى : " والبكري اهو جاعد وانا ، تمام . . زى واحد منا . . هدى بعدما مسكته . . وعقلته . . فهمته ان احنا جصدنا نتسلى . . وان الموضوع هزار مش جد " (١) .

وقد سبق لنا ان وقفنا على طرق ازالة الجدار الرابع لدى كتابنا المسرحيين الملحميين في الباب الثاني من هذا البحث ، وهي طرق لا تخلو من ابتكار ، مع انها كانت صادرة عن المبدأ العام الذى نادى به بريخت . انني لا اذكر - على سبيل المثال - ان بريخت كان يوزع بعض الممثلين بين المتفرجين ، او يسعى الى خلق الجو الملائم لمشاركة هؤلاء في التمثيل والحوار ، مثلما هو الامر في مسرحية كمسرحية " حفلة سمر من اجل " حزينان " او " الانتخابات " .

وان كان فانه يمكن القول بأسلوب انشائي : ان كتابنا المسرحيين الملحميين تعلموا مبدأ اصطيات السمك من بريخت ، ولكنهم لم يتعلموا منه اى طعم يجب ان يستعملوه ، او اى خيط يجب ان يربطوه بصناراتهم .

٧- ان كتابنا المسرحيين الملحميين كانوا يريدون ان يمثّلوا النظرية الملحمية لا ان ينسجوا على غرارها بطريقة آلية . ومن هنا فاننا نراهم يحاولون دوما ان يتعاملوا مع بريخت تعاملًا خاصًا بهم كي لا يفقدوا اصالتهم . لقد رأينا منذ قليل ان كاتب ياسين والفريدي فرج يرفضان بعض المبادئ البريختية ، كما ان سعد الله ونوس يؤكد لي ان الشيء الذى يهمله اكثر من غيره في النظرية المسرحية الملحمية هو الوظيفة المسرحية الفعالة التي يلح عليها بريخت ، " اى كيف يساعدنا المسرح على تغيير وعي المتفرج وبالتالي على تغيير الواقع " (٢) .

(١) دياب ، محمود : ليالي الحصاد . ص ٧٤ .

(٢) من حديث لي مع الاستاذ سعد الله ونوس . مسرح القباني . دمشق يوم الخميس - في ١٤ / ٤ / ١٩٨٣ .

وبالطبع فان هذا لا يعني ابدا ان سعد الله ونوس قد تجاهل التقنيات البريختية الاخرى التي وقفنا عندها من قبل (١)

ومهما يكن من امر ، فان اهم المبادئ البريختية التي يجب ان نستفيد منها في مسرحنا العربي هي " التغيير " و " التغريب " ، والشكل المفتوح في البناء ، واقامة التواصل بين الجمهور وخشبة المسرح ، وهي المبادئ التي يعد الحديث عنها مجددا من قبيل التكرار المسجوج (٢).

٨- اللغة : الحديث عن لغة المسرح ليس سهلا ، كما يبدو لاول وهلة . فهناك آراء متشعبة في هذا الموضوع ، تتراوح بين المناداة باتخاذ اللغة غاية وعنوانا للاجادة فني التاليف المسرحي ، كما هو الامر عند انصار المدرسة الشكلية (*) في النقد الادبي ، وبين

(١) عد الى الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث .

(٢) عد الى النقاط السابقة من هذا البحث .

(*) كثر الحديث في الآونة الاخيرة عن الاسلوبية والبنوية في الاوساط الادبية العربية ، وربما كان هذا انذارا باحيا المدرسة الشكلية الروسية التي تجاوزتها الاحداث ، والغريب في الامر اننا نجد بين نقادنا من لا يكتفي بتطبيق نظريات " جاكوبسون " و " تشومسكي " و " شكلوفسكي " على الشعر العربي ، بل يحاول ان يطبقها على المسرح ايضا .

لقد اكد الاستاذ عدنان بن ذريل - على سبيل المثال - " ان المسرحية كتاج فني ادبي هي نصها المسرحي . . اي هي لغتها مضافا اليها " شاعرية " مؤلفها . . والشاعرية ، او الادبية ، على حد قول العالم اللغوي والاسلوبي " جاكوبسون " هي الوظيفة الشعرية للتعبير الادبي كخطاب لغوي هو غاية ذاته . . وهي التي تتحكم بالمسرحية ، بنائيتها وقيمتها الفنية والادبية كافة " . (انظر " مسرح علي عقلمة عرسان " للاستاذ عدنان بن ذريل ، مطبعة الكاتيب العربي ، دمشق ١٩٨٠ ص ٣٢) . ان اقل ما يمكن ان يقال في هذه النظرة هي انها نظرة جزئية تمسخ العمل المسرحي وتضرب صفحا عن مقوماته الاساسية ، كالصراع ، والشخصية ، والمواقف ، والبناء ، والروايسا ، وما الى ذلك ، وهي مثال من امثلة التقليد الفكري المعصوب العينين الذي يسير وراء موجات البدع الغربية .

المناداة بالغاء الكلمة من المسرح كلية ، او الاختصار على استخدام لغة الاحلام والسحر ، كما يريد " انتونان آرتو " (١) اما الحديث عن لغة المسرح العربي - بكل اتجاهاته - فحديث ذو شجون ، والذي يهمنا الآن هو المسرح الملحمي العربي بالذات .

ان كتابنا المسرحيين الملحنيين - وارجو الا يفهم من هذا انني افصلهم كلية عن سائر كتابنا المسرحيين - ما يزال بعضهم مضطربين ومتذبذبين ، لم يستقروا على لغة مسرحية تستخدمونها في التأليف والعروض . وهذا يعود الى الواقع اللغوي الذي نعيشه . فنكتسب بلفظة ، ونتحدث بلهجة ، كما يعود ايضا الى اختلاف مفاهيم الكتاب المسرحيين انفسهم حول علاقة المسرح بالحياة او بالواقع وارتباطهم بالجمهور .

لقد كتب " محمود دياب " احدى مسرحياته ، وهي " البيت القديم " ، بالعريسية الفصحى ، ثم حولها الى العامية ، لانها لم تجد اقبالا من الجمهور الذي لم " يستسغها " (٢) على حد تعبيره . كما اننا نراه يكتب " باب الفتوح " بالعربية ، ويكتب " ليالي الحصان " باللهجة العامية الصعيدية . (*)

وكتب يوسف العاني مسرحياته كلها باللهجة العامية العراقية بدعى انه يكتب للمسرح لا للقراءة وان لغة الشخصية المسرحية تعد " جزءا من تكاملها وعنصرا من عناصر الاقتناع بها " (٣) . وحين اراد ان ينشر اعماله اعاد كتابتها مرة اخرى كي تحظى بالذيق في سائر الاقطار العربية ، كما أكد هو نفسه (٤) .

واستخدم الفريد فرج اللغة العربية في " سليمان الحلبي " و " حلاق بغداد " والوزير سالم " و " علي جناح التبريزي " ، ولكنه استخدم العامية في الفصل الاول من " النار والزيتون " ، وغلّب العربية في الفصل الثاني منها ، وذلك لان جل الشخصيات المتحدثة كانت من الصهاينة .

(١) آرتو ، انتونان : المسرح وقرينه . ترجمة الدكتورة سامية اسعد . دار النهضة العربية . القاهرة ١٩٧٢ . ص ٢٦-٣٩ .

(٢) حديث مع محمود دياب اجراه رياض عصمت . برنامج " حوار " . التلفزيون السوري . يوم ١٠ / ١١ / ١٩٨٠ .

(*) اننا نشير الى النصوص المسرحية الملحمية فقط . سواء لمحمود دياب ولغيره .

(٣) العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . ص ٢٦ .

(٤) انظر المصدر نفسه . ص ٢٦ .

وما يلفت النظر ان الكتاب المسرحيين الملحنيين المصريين خاصة يميلون الى اتخاذه اللهجة العامية وسيلة تعبير ، بينما نجد الكتاب السوريين والفلسطينيين يفضلون العربية . ان كلا من رشاد رشدي ويوسف ادريس قد استقرا نهائيا - كما يبدو - على اصطناع العامية المصرية ، وذلك خلافا لكتاب مثل سعد الله ونوس ، وفرحان بلبل ، ووليد اخلاصي ، ومعين بسيسو ، واميل حبيبي ، ونواف ابي الهيجاء ، الذين حسمو الامر منذ البداية واختاروا العربية الفصحى ، او ما سماه توفيق الحكيم " اللغة الوسطى " على الاقل (١)

والسؤال الذى يمكن ان يطرح الآن هو : مادام الحديث يدور حول الاداء اللغوى في المسرح الملحمي العربي ، فما موقف النظرية الملحمية من هذا الموضوع ؟

" الشعب يتحدث باللهجة العامية ، وبهذه اللهجة العامية يعبر عن ادق افكاره واذا كان الامر كذلك ، فكيف يستطيع الممثلون اداء ادوار شخصيات من الشعب والتحدث مع الشعب دون ان يتناول اللهجة العامية بشكل تحس معه بنغماتها احيانا حتى في لغة المسرح ؟ " (٢)

ذلك هو رأى بريخت ، على الرغم من انه يعترف بوجود لغة خاصة للمسرح ، يشترط فيها ان تكون مرنة وقابلة للتطور . (٣)

أى ان بريخت يرفض ان " تلعب " لغة المسرح داخل القوالب اللغوية الادبية فتفقد ميزتها الدرامية الخالية من الصنع البلاغية البراقة التي يمكن ان تمارس تأثيرا تخديريا على المستمع ، ولهذا نرى بريخت يرفض السجع وما شابه ذلك من " الايقاعات التي تخدر المشاهد وتؤدي الى ضياع المعنى " . (٤)

ويؤكد مشاهد وعروض بريخت انه كان يريد من الممثل ان يستخدم اللغة البسيطة والمدهشة في آن واحد ، ويشجعه على القاء ادواره " بلكته المحلية " (٥) ويؤكد

(١) الحكيم ، توفيق : الصفحة . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٦ . ص ١٦١-١٦٢ .

(٢) بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي . ص ٣٣٧ .

(٣) الصفحة نفسها .

(٤) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ترجمة د . احمد الحمود . ص ١٢٨ .

(٥) شريدر ، ماكس : عمل بريخت مع الممثلين . ترجمة محمد خليل خليفة . ص ١٤٨ من كتاب " مسرح التغيير في منهج برتولد بريخت الفني " .

* ماكس شريدر Max Schroeder * هذا الموقف البريختي من اللغة بدعوى ان الحديث باللهجة المحلية يمكن الممثل من التعبير عن نفسه بحرية اكثر * (١)

هذا الرأي البريختي فيه ميل واضح الى اللهجة العامية . وهو ما لا ينسجم مع روح نظريته الملحمية التي عارض فيها فكرة " الايهام " التي كانت تنادي بها المدرسة الطبيعية . انه كان اولى بريخت ان يرفض اللهجة العامية انسجاما مع منطقه الجمالي . ومن المحتمل ان يكون بريخت قد ضحى بهذا الانسجام على مذبح رغبته في الاقتراب من العمال والكادحين من سواد الشعب .

ولعل الدكتور رشاد رشدي ابرز من يدافعون باستماتة عن اللغة العامية باسم الواقعية (٢) ، والحقيقة اننا يجب ان نرفض العامية ، ليس لاعتبارات قومية ودينية وسياسية فحسب ، ولكن لاعتبارات فنية ايضا .

فالواقعية الحقيقية العميقة * هي تلك التي تستنطق لسان الحال لا لسان المقال . فالكاتب الواقعي العميق هو الذي يجري على لسان شخصياته ما يمكن ان ينطق به لسان حالها ، خاصة وان لسان مقالها بالنسبة للشخصيات الشعبية كثيرا ما يكون عاجزا عن الفهم ثم عاجزا عن الافصاح ايضا . وهذا الادب الواقعي الحق هو الذي يستهدف تصوير حقائق الواقع . وليست اللغة الا وسيلة تعبير * (٣)

وانا كما نرفض اللهجات العامية في المسرح ، فان هذا لا يعني ابدا اننا نريد ان نقيم لغته على اساس المعايير البلاغية والبيانية . فهناك لغة المسرح التي ينبغي ان تختلف عن سائر لغات الفنون الادبية الاخرى .

ويمكن القول ان اللغة الوسطى هي اللغة المناسبة للمسرح الملحمي العربي خاصة ، لانها الاسلوب الوحيد الذي يرتفع بالكاتب الملحمي عن درك اللهجة العامية التي لا تحقق

(١) شريدر ، ماكس : عمل بريخت مع الممثلين . ترجمة محمد خليل خليفة . ص ١٤٨-١٤٩

(٢) من كتاب " مسرح التغيير في منهج برتولد بريخت الفني " . د . رشاد رشدي . دار العودة . ط ٢ . بيروت ١٩٧٥ . ص ١٠٠

(٣) مندور ، د . محمد : بين الفصحى والعامية في التعبير الادبي . مجلة " حوار " . عدد (مارس - ابريل) . بيروت ١٩٦٥ . ص ٤٨

الواقعية العميقة . ولا تنسجم مع مبادئ النظرية المسرحية الملحمية ، كما انها — على الأرجح — الاسلوب الوحيد الذى يمكن ان يحول دون اتخاذ الكاتب اللغة غاية في حد ذاتها ، او وسيلة تعبير عن اغراض اخرى غير درامية .

اذا كان اخلال العامية ينسق النظرية المسرحية الملحمية في غنى عن تقديم الامثلة ، مادام خطأ استعمالها في المسرح الملحمي العربي واضحا ، فان خطر الوقوع في شرك البلاغية ، والمروق عن خط اغراض البناء المسرحي تعوزه بعض الامثلة التي نجدها في المسرح الشعري خاصة .

يحسن بنا قبل عرض بعض الامثلة ان نذكر شوقي في مسرحيته الشعرية " مجنون ليلى " التي كان يعتمد فيها احيانا الى اذاعة قصائد طويلة على السنة ابطاله ، وهي قصائد من اليسير ان تحذف دون ان يؤثر ذلك على مجرى احداث المسرحية او بنيتها ، لان شوقي كان يتخذها محطات يتنفس فيها الصعداء مؤكدا شاعريته الخاصة . ومقطوعة " جبل التوياد " ^(١) من أحسن الامثلة في هذا المجال .

ما يلفت النظران هذه النزعة التي نجدها في " مجنون ليلى " تستمر في بعض النصوص الشعرية الملحمية ، على الرغم من كونها باهتة وقليلة الظهور .

" اخرجني من باب الزنانه ..

فأنا الاخرى لا أعرف دارا لي في هذا القرن ..

واسمي في القائمة السوداء ..

في قائمة القرن العشرين السوداء ..

أنا وطفاء ..

لكنهم سوف يجيئون ..

في صدرى خبأت لهم سيفا ..

منذ القرن الثالث للهجرة ..

خبأت لهم في صدرى سيفا ..

سيفا منقوعا في الدم ..

(١) شوقي ، احمد : مجنون ليلى . شركة فن الطباعة . القاهرة ؟ . ص ١٢٠-١٢١ .

وكذحت طوال الدهر ..
ونزفت العرق على كل رصيف ابيض او اسود ..
وحملت حقيتي الملعونة ..
عبر مطارات العالم ..
عبر موانئ هذا العالم ..
ولد السيف بصدري ..
لم يطرق احد هم صدري ..
لكهم سوف يجيئون ..
خبأت لهم في صدري سيفا ..
خبأت لهم قنبلة في صدري ..
أمشاط رصاص ،
وأصابع دينا ميت ..
سوف يجيئون ..
فهم اليوم بلا عنوان ..
وهم اليوم على الصليب ..
وراء الاسلاك الشائكة وخلف القضبان ..
لا يمتلك الواحد منهم ثوبا ورغيفا ..
لا يمتلكون من العالم بيتا ورصيفا ..
ليس بأصبعهم خاتم ..
ويحبون العالم ..
ويحبون الثورة .. (١)

هذا النص الشعري اجترأناه من " ثورة الزنج " للاستاذ معين بسيسو . وقد فضلنا ان ننقله بكامله لانه كلما طال اكد لنا مدى رغبة الاستاذ بسيسو في اطلاق العنان لشاعريته الفياضة التي تندفع اندفاع السيل دون مراعاة احيانا لرغبة الشخصيات المسرحية في حشد ذاتها . ان هذه القصيدة - ان صح التعبير - وردت على لسان " وطفاء " ، وهي التي ترمز الى الثورة التي تسعى الى ان تتحقق منذ القرن الثالث الهجري .

(١) بسيسو، معين : الاعمال المسرحية . ص ١٩٣ - ١٩٤ .

فقد اجهضت ثورة الزنج يومئذ ، وسفك دم زعيمها عبد الله بن محمد وأصحابه ، ولكن زوجته التي كانت حاملا تعطي املا قويا للطبقة الكادحة منذ ذلك العهد حتى القرن العشرين . ومأساة " وطفاء " أنها لم تجد الزمان الذي ينتزع جنينها من رحمها . وحتى نهاية المسرحية تظل " وطفاء " تنتظر " طائرها " في لهفة . . تنتظر ان يشق بمنقاره صدرها ، ويرفرف بجناحيه ، وتطلب من الجماهير ان تتحد والا تنتظر المعجزة من السماء ، فبالاتحاد تولد المعجزة : " ولتجمع هذى الصلبان " .

وان كانت هذه الخرافة التاريخية موظفة بحيث تستوعب القضية الفلسطينية فان هذا لا يعني ان تسمى الاشياء بأسمائها على نحو ما فعل الاستاذ معين بسيسو في هذه القصيدة وفي غيرها ، خاصة وانه اراد لهذه المسرحية ان تكون مشبعة بالجوارى الذى تفسده المباشرة .

وفي " مأساة جيفارا " نجد كثيرا من المقاطع الشعرية الطويلة التي تطل من خلالها صورة الاستاذ معين بسيسو واضحة جدا . من ذلك ما جاء على لسان " ماريانا " ، وهي الشخصية الميلودرامية التي استغلها المؤلف وجعلها اداة تعبير عما يضطرب به صدره وذهنه :

" كذايون وقتله . .

انا ماريانا المومسات اكدكن . .

وابصق فوق وسائدكن . .

ياكل الزوجات الشرعيات . .

فمخلصنا لن يولد تحت السرير الشرعية . .

ومخلصنا ليس نبيا ذا معجزة . .

او اسطورة . .

فمخلصنا انسان . .

والاسطورة . .

حين الاسطورة تكبر ، تتزعزع ، تصبح ذاك الانسان (١) .

(١) بسيسو ، معين : الاعمال المسرحية . ص ٨٤ .

ان الفكرة التي ينطوى عليها هذا المقطع هي في الحقيقة مقولة كبيرة تطمح "مأساة جيفارا" الى تأكيدها بكل عناصرها المسرحية . ان الذى يقوم بالثورة ليس منظرا للثورة او اسطورة خيالية ، بل هو " انسان " ، وانسان بسيط ، انسان فلاح .

يبدو أن الاستاذ بسيسو مؤمن بهذه المقولة ايمانا راسخا ، لا يقف عند حدود الفكر ، بل يتجاوزه الى بؤرة الوجدان . يؤنسنا الى هذا تحريض " وطفاء " للمتفرجين في نهاية " ثورة الزنج " مؤكدة لهم قدرتهم على صنع الثورة بأنفسهم دون استعانة بأى معجزة ، كما يؤنسنا اليه ايضا بث هذه الفكرة على لسان " ماريانا " التعيسة التي لم يكن مستواها الثقافي يؤهلها للتعبير عن مثل هذه الفكرة .

لقد كان اولى بالمؤلف ان يتوصل الى تأكيد هذه المقولة بالاحداث والمواقف والشخصيات ، وما الى ذلك من الاساليب المسرحية التي تموء المقولات ، ان صح التعبير ، ولكن الاستاذ بسيسو لم يكن يستطيع ان يسيطر على هذه المقولة دون الالتجاء الى الحوار الشعري بطريقة مباشرة ، وكأن فيض شاعريته يمثل عقبة كأداء في سبيل مسرحية هذه المقولة .

مهما يكن من امر ، فاننا نلتبس العذر للاستاذ معين بسيسو بصفته شاعرا . ومع ذلك ، فان الفاظ معين بسيسو - كما نرى من خلال ما استشهدنا به - تمتاز بشئ من " الواقعية " التلقائية التي تتأى به كثيرا عن شوقي الذى كان يحرص على الاسلوب الشعري المنمق الجليل اكثر من اى شئ آخر .

ونأتى الى كاتب مسرحي آخر كتب اعمالا شعرية كثيرة ، وهو عبد الرحمن الشرقاوى الذى لايهنا من اعماله سوى مسرحية " الفتى مهران " التي يمكن ان نعدّها مسرحية ملحمية .

في " الفتى مهران " نحس ان عبد الرحمن الشرقاوى يميل الى جعل الشخصية تكشف عن ذاتها وافراغا في جعبتها من كلام دون مراعاة لشروط الدراما ، ودون مراعاة لارتباطها بسائر الشخصيات المسرحية الاخرى . ولهذا نرى عبد الرحمن الشرقاوى يصطاد المواقف التي يستطيع فيها ان يفرغ ما في جعبته الشخصية ، او ما في جعبته هو نفسه .

ولن نعرض في هذا المقام الذى نخشى ان يطول سوى موقف واحد من تلك المواقف وهو موقف اعتراف " سلمى " بحبيها للفتى مهران ، على الرغم مما في هذا الموقف من حظ مسن

قيمتها ، لان التي تخون زوجها بهذا الاسلوب تشير الاشتمزاز ، وعلى الرغم مما فيه ايضا من حظ من قيمة الفتى مهران الذي عودنا ان ينكر نفسه في سبيل رفاقه ، ولا يتردد في ان يقدم على ما فيه هلاكه من اجل الفقراء والمظلومين ننادا به في هذا الموقف يغازل زوجة رفيقه " هاشم " الذي سافر في مهمة جماعية ، ولقى حتفه وهو يودى واجبه " ان عبد الرحمن الشرقاوى يبيت قصيدة ^(١) طويلة يتغنّى بها على لسان " سلمى " في هذا الموقف المختلق .

وحتى صلاح عبد الصبور ، الذي يعده الدكتور علي الراعي الاب " الحقيقي للمسرح الشعري " ^(٢) العربي ، لم يستطع ان ينجو من النزعة الغنائية ، كما يبدولنا من خلال " الاميرة تنتظر " ^(٣) .

* * *

ان هذه الامثلة التي سقناها تعطينا وجها من اوجه خطر الشعر في المسرح الملحمي . فالشاعر في نفسية المؤلف يهدد دوما بالتغلب على الكاتب المسرحي ، او يهدد بالانطلاق من قيود المسرح من حين لآخر ، على الاقل . وقد يحدث شي من هذا ولو كانت المسرحية نثرية ، الا ان المسرحية الشعرية اكثر عرضة لمثل هذا ، لان موجة الشاعرية اكثر طموحا لان تحقق ذاتها وتلامس حصى الشاطئ ، وان جاز لنا ان نعبر انشائها .

وكي نتصور خطر الشعر في المسرح الملحمي جيدا لابد لنا ان نتذكر ان انطلاق العنان للشاعرية او البلاغية والغنائية ، يتعارض مع هدف الاسلوب الملحمي ، فالغنائية او الشاعرية يمكن ان تمارس تأثيرا " تخديريا " على المتفرج ، بينما يسعى الاسلوب الملحمي - فيما يسعى اليه - الى انتشال المتفرج من غمرة الاثر التخديري بواسطة وسائل التغريب ، اى ان الغنائية او الشاعرية تبطل مفعول التغريب .

قال لي الاستاذ معين بسيومرة : " هناك اناس يعتقدون ان المسرحية الشعرية - وانا مسرحياتي شعرية - يمكن ان تكون عمدية تخديرا وعطية جمالية ، لان الشعب

(١) انظر " الفتى مهران " لعبد الرحمن الشرقاوى . ص ١٧٢ .

(٢) الراعي ، د . علي : المسرح في الوطن العربي . ص ١٧٣ .

(٣) انظر المجلد الاول من " ديوان صلاح عبد الصبور " . ص ٣٩٧ - ٣٩٨ .

العربي يحب الشعر . وهو من تقاليد . ورغم هذا أقول : لا ، لان المسألة لا يمكن ان تطرح هكذا ، لان عملية الابداع المسرحية ليست قاصرة على وجه واحد او اسلوب واحد ، والا فمادنا يمكن القول عن مسرحيات شكسبير^(١) .

ان هذا رأى سليم لاخبار عليه . ولكنه لا يصح اذا كان الامر يتعلق بالمسرح الملحمي . ومن هنا نستسمح الاستاذ معين بسيسو ان نختلف معه في الرأى ، لانه لا يجوز الجمع بين الاسلوب الشكسبيرى والاسلوب البريختي في عمل واحد ، كما رأينا . ولذا نرجوان يتخلى الاستاذ بسيسو عن الاسلوب الغنائي مادام يريد في بعض اعماله ان يتبنى الاسلوب البريختي .

ولعل قائل يقول : ان بريخت نفسه كان يستخدم الشعر في مسرحه . هذا صحيح ، فمسرح بريخت ملئ بالشعار والاغاني ، وهو نفسه شاعر جيد . الا اننا يجب ان ننسى ان بريخت يوظف الشعر والاغاني في مسرحه توظيفا يخدم الموقف ، كما انه يحرص على تجريد الشعر من عناصره التي يخشى ان تخذل حس المتفرج النقدي ، وتنم عقله . لقد كان " أبغض الاشياء التي نفسه التهميل والتضخيم والمبالغة في العصبية والعاطفية ، وكان كل ما يريد هو الوضوح والبساطة والدقة التي تكاد تقترب من اسلوب العلماء الطبيعيين " ^(٢) على حد تعبير الدكتور عبد الغفار مكاوى الذى عني بأشعار بريخت . ومن هنا اتهم بريخت بالجمود و " البرودة الثلجية " ^(٣) في اشعاره . ومن هنا أيضا كان شعره غير مؤثر على الروايا الملحمية في مسرحه .

وقد رأينا من قبل أن هناك بين كتابنا المسرحيين الملحميين من استطاع ان يوظف الاشعار والاغاني بشكل جيد ، على نحو ما فعل اميل حبيبي في " لكع بن لكع " وكذلك يوسف العاني في " المفتاح " و " الخرابة " ، والفريد فرج في " النار والزيتون " .



وان فان اللغة الثالثة أو " الوسطى " — كما يسميها توفيق الحكيم — هي اللغة المنشودة في المسرح الملحمي . وانما كان الحكيم اول من نادى بهذه اللغة في المسرح العربي ، واول من كتب مسرحية بها ، وهي " الصفقة " ، فان كتابنا المسرحيين الملحميين هم الذين أولوا هذه اللغة عناية خاصة قد تفوق عناية الحكيم بها . ان الحكيم لم يكتب بهذه

(١) من حوار اجريته مع الاستاذ معين بسيسو يوم الثلاثاء ١٩ / ٥ / ١٩٨٢ . فندق الجلاء - دمشق .

(٢) مقدمة " قصائد من برتولد بريخت " للدكتور عبد الغفار مكاوى . ص ٢٠ - ٢١ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٣٠ .

اللغة الا القليل النادر من اعماله ، بينما كانت اللغة المفضلة لدى معظم كتابنا الملحنيين من امثال " اميل حبيبي " و " يوسف العاني " و " سعد الله ونوس " الى حتما - و " محمود دياب " في بعض اعماله ، وغيرهم .

وقد تتعدد لغة المسرح الملحمي العربي في احيان كثيرة عن روح " اللغة الوسطى " ، ولكنها تظل حية ودرامية وعفوية ، بمعنى انها ليست انشائية او بهرجا لفظيا ، او ثرثرة يمكن الاستغناء عنها دون تأثير على الموقف والبناء .

وليس من شك في أن هذا يعد اسهاما لاينكر من كتابنا المسرحيين الملحنيين في العمل على بلورة اللغة المسرحية العربية التي تشكل عقبة كأداء في سبيل تطور المسرح العربي وذيوعه في كافة ارجاء الوطن الاكبر ، وتطويره لخشبة المسرح التي ظل فترة طويلة يجفوها .

واضافة الى غلبة طابع اللغة الوسطى في المسرح الملحمي العربي ، نلاحظ جنوح عدد قليل من كتاب هذا المسرح الى " تخريب " اللغة ومحاولة الخروج بها من مستوى التعبير العادي الى مستوى التعبير المدھش اللامألوف . وفي مقدمة هؤلاء يأتي كل من يوسف ادريس و اميل حبيبي .

ففي مسرحية " الغرافير " نجد يوسف ادريس يجعل شخصياته يتراشقون في حوارهم بشكل انيق غير عادي ، ويتلاعبون بالالفاظ على النحو التالي :

" فرفسور : (صمت) .. اسمع ياولة يا فرفور .. انا جاتني فكرة .. بدل ما تعمل القبور نايمة كده افحرها واقفه ياولة علشان نوفر في الارض ..

السيد : واقفة ؟

فرفور : ايوه .. واقفة كده .. زي قزايز الكازوزة في الصندوق .

السيد : حاضر ..

فرفور : اسمع ياولة .. والبلا اقول لك .. انت بتحفرف القبور دور واحد بس

لألا افحرفه دورين وتلاتة .. اعلمهم ناطحات سحاب تحت الارض خليه ينطحوا الميه ..

السيد : حاضر ..

فرفور : اسمع ياولة يا فرفور ياولة ..

السيد : نعم ياسيدي ..

فرفور : انا جاتني فكرة تقديمية قوى .. ايه رأيك انا عايزك تفحرفي قبر

فوق الارض ..

- السيد : وافجر فوق الارض ازاي ؟
 فرفور : انا مالي انا .. انا علي ادريك الامر وخلص .. امل انت شغلتك
 ايه .. فكر ..
 السيد : بس وافكر ازاي .. اعمل له ايه ده ؟ ! افجر قبر فوق الارض ؟
 حد يقول الكلام ده ..
 فرفور : قالوه وعملوه كمان .
 السيد : هم مين ؟
 فرفور : خوفو يامغفل .. موش حفروا له قبر فوق الارض ؟
 السيد : اعمل لك هرم يعني .. ما تقول كده من الصبح وتخلصني .
 فرفور : اقول كده ازاي ونخلص .. ان عملت كده ما ابقاش سيد ياوله ..
 السيد السيد صحيح هو اللي لما يعوز هرم يقول لك : انا عايز
 قبر فوق الارض .. ولما يعوز يرفدك يقولك : انا رأيي انك
 تستريح .. ولما يعوز يقولك عى في عينك يقول : ما تفتح عينك
 كويس .. (١)

ففي مثل هذه اللغة نجد يوسف ادريس لا يضي على العمامة طابعا ادبيا فحسب ، ولكنه يد هشنا ايضا ، وموطن الادهاش فيها يكمن خاصة في دلالاتها التي تتجاوز مستوى المؤلف ، وفي تشبيهاتها الغربية (علي نحو تشبيه القبور بالقناني) ، وفي اللعب بالالفاظ^(٢) والسخرية التي تبدو لنا في وصف " الفرفور " للاسلوب " السياسي " الذي يستخدمه السادة عادة .

وفي " كع بن كع " نرى اميل حبيبي يصطنع لغة غير مألوقة هو الآخر ، وذلك يتأكد لنا من خلال الحوار التالي ، على سبيل المثال :

- " المهرج : السلام يحيا ، ياست الحسن ، يحيا السلام ، ولكن ما هذا ؟
 ست الحسن : حمار
 المهرج : اشهر من ان يعرف . ولكن ، اما كان اصلح لك ان تقتني دراجة ؟

(١) ادريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٦٧-١٦٨ .
 (٢) حين يبحث الفرفور عن زوجة لسيد ، يقابل امرأة فتسأله عن هوية سيد :
 " السيد : ويطلع ايه سيدك ده ؟
 فرفور : يطلع ميت كيلو كده " . (الغرافير . ص ٩٩) .

- ست الحسن : هذا يطلع الطلعة بغير جهد مني .
 المهرج : دراجة بخارية .
 ست الحسن : هذا يأكل شعيرا ولا يحتاج الي بنزير .
 المهرج : بنزير ؟
 ست الحسن : بنزير
 المهرج : نبط ، يا ست الحسن . نبط . بترول . بترو . . .
 ست الحسن : بترو ؟ هذا هو اسم .
 بترو .
 المهرج : وله اسم . عاشت الاشامي .
 تساوينا والحمد لله .
 ست الحسن : بهذا الاسم - بترو - وجدتهم ينادونه .
 المهرج : أين ؟
 ست الحسن : على شاطئ في بحر البلطيق .
 المهرج : هل استولى عليه الاوريون مصدرا بد يلا للطاقة ؟
 ست الحسن : طاقة الاخفاء ؟ كان حاسر الرأس حافيا . (١)

في هذا الحوار نلاحظ ان اميل حبيبي يتخطى مستوى التعبير اللغوي العادي بوسائله الخاصة التي يمكن حصرها فيما يلي :

١- تشبيه الكائنات الحية بأشياء جامدة ضمنا ، وهذا نراه بوضوح من خلال مقارنة الحمار بالدراجة .

٢- لفظ بعض الكلمات لفظا محرفا ، فالبنزين يصبح " بنزيلا " او " بنزيما " او " بترو " وفيما بعد يصبح " بترو ولار " - على الطريقة الاوربية - او يصبح " بترو حمار " ! (٢)

٣- الكلمات تتخذ وسيلة انتقال من موضوع الى آخر ، وكأنها شكل من اشكال تداعي المعاني . فكلمة " البترول " تتفق ففويا - في الظاهر - مع الاسم الذي اطلق على الحمار " بترو " ، وكلمة " الطاقة " تتفق كذلك مع " طاقة الاخفاء " التي تتخذ منطلقا لغز امراء النفط .

(١) حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . ص ٦١ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٦٢ .

وقد يختلف قارىء وآخر في تحديد اسباب " التغريب " اللغوى في مثل هذه النصوص ،
الا انهما يتفقان حتما على الاحساس بوجود هذه الظاهرة .

ولعل الذى يقارن بين النصين اللذين اقتبسناهما منذ قليل وبين النص التالي يتضح
له تماما الفرق بين مستوى اللغة " المغربية " ومستوى اللغة المألوفة :

- " عبد الظاهر : وزيرنا حيطلع في التعديل ؟ ..
عبد الباقي : ممكن طبعا .. ومادام شال التلاجة . يعني لازم حاسس بحاجة ..
عبد الظاهر : والتعديل دا امتى ؟ ؟
عبد الباقي : الله أعلم .. مادام شال التلاجة يبقى كلها يومين ثلاثة ويحصل ..
عبد الظاهر : طب ويشيلوه ليه .. هو عمل حاجة لاسمح الله وحشه ؟ .. " (١)

ان هذا النص مجتزأ من احدى مسرحيات " سعد الدين وهبة " ، وهو صالح لان يتخذ
مثالا لايضاح الفرق بين مستوى اللغة العادية ومستوى اللغة " المغربية " ، ان كان الامر
يحتاج الى ايضاح . فالحوار هنا يدور بين موظفين في ادارة حكومية حول " وزيرهم " الذى
أشيع انه سوف يكون من بين الوزراء الذين يشملهم " التعديل " ، وهو حوار ذو نسيج لغوى
مباشر وعادى ، ليس فيه رمز او ايحاء او لعب بالالفاظ او براعة مميزة في دلالاته ، وهذا يختلف
تماما عما رأيناه منذ قليل عند يوسف ادريس واميل حبيبي .

* * *

وبعد ، فاذا كنا قد قصرنا في اعطاء نماذج من اللغة الوسطى التي غلب استخدامها في
المسرح الملحمي العربي ، فذلك يعود الى سبب واحد ، وهو الرغبة في تجنب التكرار ، مادامنا
سنفعل ذلك مضطرين في الفصل التطبيقي المقبل ، ان شاء الله .

(١) وهبة ، سعد الدين : الوزير شال التلاجة ومسرحيات اخرى . الهيئة المصرية العامة
للكتاب . القاهرة ١٩٨٠ . ص ٣٧٠ .

الفصل الثالث

مثال تطبيقي يبين مدى تضج المسرح العربي المتأثر ببريخست
(الأستاذ سعد الله ونوس)

لعل أهم شيء يؤكده لنا نضج المسرح الملحمي العربي هو كونه ليس نسخة مكررة عن مسرح بريخت ، أى كونه أصيلا .

وقد سبق لنا ان وقفنا عند أصالة المسرح الملحمي العربي في صدر الباب الثالث والآخر من هذا البحث ، ولكن وقفنا ذلك ربما كان يفتقر الى التفصيل الاكثردة واقناعا .

وسوف نركز على مسرحية " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس . و " الملك هو الملك " بالذات لكونها معرضة اكثر من غيرها (*) للشك في اصالتها ، لان مؤلفها متهم بتقليد بريخت في مسرحيته " رجل برجل " من جهة ، ولانها مستلهمة من " ألف ليلة وليلة " من جهة اخرى . وهذا ما يجعلها حيلة مشدودا بين التراث والمثاقفة . فهل ينبغي ونوس في هذه المسرحية من الوقوع في مغبة المسرحية الحرفية للتراث ؟ وهل يفلت من الوقوع في ذلك اجتراح بريخت شكلا ومضمونا ؟ هذا ما سنراه الآن .

في المرحلة الاولى من حياة سعد الله ونوس المسرحية - وهي مرحلة " مأساة بائع الدبس " و " الرسول المجهول في مأتم انتيجونا " و " فصد الدم " و " المقهى الزجاجي " ، وما السى ذلك (١) - يلاحظ الدارس أنه لم يكن يوظف التراث ، وانما يكتفي بمسرحته فحسب .

ففي مسرحية " الفيل يملك الزمان " يعتمد ونوس الى حكاية شعبية تتردد على الألسنة في مشرق الوطن العربي ومغربه ، مؤداها أن فيل أحد الملوك يعيش فسادا في الرعية ، فيجتمع رأيا على السعي جماعيا الى صاحبه ، وتقديم شكوى شفوية اليه عسى أن يرفع عنها بلاء . وتلافيا لالقاء المسؤولية على عاتق فرد معين ، اتفقت الجماعة على ترتيب الكلام في حضرة الملك . بأن يذكر رجل جرى اسم الفيل ، ويعدد الآخرون في صوت واحد قوى ما اتلفه الفيل من اطفال وبيوت ، وزرع وضرع . لكن الذى يحدث هو ان الجماعة لاتفي بوعدها للرجل الجرى الذى طرح موضوع الفيل امام الملك ، فتصاب بحبسة تلجم ألسنتها خوفا من الملك المهييب . وكى يخرج الرجل الجرى من ورطته يجيب الملك ، الذى كان يسأله عما يريد أن يقوله عن الفيل ، بأن فيله يشكو الوحدة ، وانه في حاجة الى فيلة توائسه .

هذه الحكاية الشعبية مسرحها سعد الله ونوس ، فقسما الى مشاهد ، وزرع الادوار ،

(*) لا ينافسها في هذا المجال سوى " القرى تصعد الى القمر " للاستاذ فرحان بلبل .

(١) انظر مجموعة " مأساة بائع الدبس الفقير " لـ ونوس . دار الآداب . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ . ثم انظر ايضا مجموعته " فصد الدم " الصادرة عن الدار نفسها وفي التاريخ ذاته .

واطلق اسماء على الشخصيات ، اى انه فصلها . وكل ما اضافها اليها هو وقوف الممثلين فسي نهايتها ليؤكدوا للمتفرجين انها كانت حكاية ، وانهم ممثلون عرضوها عليهم كي يتعلموا ويعلموا عبرتها ^(١) وهي ان الغيلة توجد حين يجبن الشعب ، ويستكين فلا يطالب بحقوقه . وهذه العبرة — كما يبدو جليا — تستخلص من الحكاية في صورتها الشعبية الخام .

الا ان سعد الله ونوس حين يتخطى المرحلة الاولى يتحرر من هذه السطحية في مسرحه التراث فيوظفه ، ويتخذ مجرد مسمار يعلق عليه لوحاته النابضة التي نذكر منها * مغامرة رأس المملوك جابر * و * الملك هو الملك * موضوع حديثنا الآن .

في هذه المسرحية استخدم سعد الله ونوس حكاية رئيسية من حكايات * الف ليلة وليلة * ، نلخصها فيما يلي :

ضجر الخليفة هرون الرشيد ذات يوم ، فأحب أن يصطحب معه وزيره بغية التجوال ليلا . وبينما كان الخليفة ووزيره يتجولان متكرين طرقت أسماعهما أمنية رجل اسمه ابو الحسن ، كان يأمل أن يتولى الامر والنهي يوما واحدا في حياته . وحينئذ قرر الخليفة ان ينزل ضيفا في بيت ذلك الرجل ويناديه . وعندما سأله الخليفة عما ينوي فعله ، اذا اتيج له ان يتربع على عرش الخلافة ، أجابه بأن * شهبندر * التجار والامام قد تأمروا عليه وكادوا له حتى أمسى مفلسا مدينا ، بعد أن كان من كبار التجار في بغداد ، وان هناك محلا بجواره فيه أربعة شيوخ يترصبون به ، ويعكرون صفوه حين يزوره ضيف ، ويهددونه بالخليفة . ولهذا فهو يتمنى أن يكون خليفة ليوم واحد حتى ينتقم من تأمروا عليه . ويضرب كل واحد من هؤلاء الجيران الجائرين اربع مائة جلدة أمام محلهم ، ويبعث مناديا في بغداد ينادى عليهم : * هذا جزاء ، وأقل جزاء ، لمن ييغض الناس ، ويكدر عليهم مسراتهم * ^(٢)

فما كان من الخليفة هرون الرشيد الا أن اغرى أبا الحسن بشراب دس له ، خدرا ثقيلا فيه وأمر سيافه * مسرورا * أن ينقله الى القصر ، حيث يستفيق صباحا فيلقي نفسه خليقة متسحا بحلة الخلافة ، يقف الخدم بين يديه ويمثل الوزراء والكبراء لاوامره . ويكذب أبو الحسن عينيه ، فيسأل من حوله عما اذا كان هو الخليفة حقا ، فيؤكدون له أنه فعلا * أمير المؤمنين * وسلطان العالمين .

- (١) ونوس ، سعد الله : الفيل ياملك الزمان ، ومغامرة رأس المملوك جابر : دار الآداب . ط ٢ بيروت ١٩٧٧ . ص ٣٨ .
(٢) مجهول المؤلف : الف ليلة وليلة ، المطبعة الكاثوليكية . ط ٣ . بيروت ١٩٢٨ . الجزء الثاني : ص ١٤٧ .

وكان أول ما فعله أبو الحسن هو عقاب جيرانه ، على نحو ما كان يتفق ، ومنح والدته مبلغ مائة دينار . وتحدث مفارقات كثيرة في ذلك اليوم ، تنتهي في آخره بتخدير أبي الحسن من جديد وإعادته إلى منزله ، حيث يفتح عينيه صباحاً فيستغرب وجود والدته عند رأسه ، ويسألها عن هويتها ، وينكرها وهو لا يزال يعتقد أنه أمير المؤمنين .

وأضافة إلى هذه الحكاية الرئيسية التي استلهمها سعد الله ونوس في مسرحيته نسرا يرتشف أيضاً من بعض الحكايات الأخرى التي وردت في " الف ليلة وليلة " ، ولكن استفادته منها تظل هامشية جداً إذا قيست باستفادته من الحكاية التي لخصناها .

من هذه الحكايات تلك التي استفاد منها الأستاذ الفريد فرج في مسرحيته " علي جناح التبريزي وتابعه قفه " (١) حيث نجد سعد الله ونوس يقدم لنا " أبا عزة " وخادمه " عرقوب " وكأنهما " التبريزي " وتابعه " قفه " ؛ " هذا معلني وأنا خادمه " . منذ فترة طويلة لم يدفع لي اجرا . بل لحسن معظم ما ادخرته على سبيل الدين ؛ طبعاً كله مسجل في الدفتر حسب الأصول " (٢) هذا ما يقوله عرقوب وتؤكد أحداث " الملك هو الملك " وهو يذكرنا فوراً بموقف التابع " قفه " من سيده " التبريزي " الذي كان يستدين منه ويسجل في دفتر صغير كان يحمله معه .

وفي المشهد الثاني من " الملك هو الملك " نقرأ الحوار التالي الذي يدور بين أبي عزة وخادمه الذي يجاريه في أوهامه ويطمع أن يكون وزيره :

" عرقوب : والوزارة لا تقلل انها ذهبت حين كنت اقضي حاجة عرضت .
أبو عزة : اطمئن يا عرقوب . لم أسم " الوزير بعد .
عرقوب : (يتعلق بعنقه ويقبله) رددت لي الروح يا معلني .
ماذا تنتظر اذن . سمع على الفور . لن تجد في البلاد وزيراً مثل عرقوب " (٣) .

فيحتمل أن سعد الله ونوس حين كتب مثل هذا الحوار إنما كان يستحضر في ذهنه - شعورياً أولاً شعورياً - شخصية " قفه " الذي كان يطمع في خير وفي ربح بعد وصول " قافله " .

-
- (١) انظر الجزء الأول من " الف ليلة وليلة " . دار العودة . بيروت ؟ . ص ١١٨ وما بعدها
أضافة إلى حكايات أخرى متفرقة .
(٢) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ١٢ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٣٥ .

سيده ، على الرغم من أن " عرقوبا " يطمع في شيء آخر يحركه طوال المسرحية ، وهو الزواج من " عزة " ابنة سيده .

ومن الحكايات التي تركت ظلالة خفيفة في مسرحية ونوس " حكاية هرون الرشيد مع محمد علي بن علي الجوهرى " (١) الذى كان يتشبه بالخليفة في ملبسه ومأكله ، ومشربه ومجالسه . ويؤكد لنا هذا طلب الملك من وزيره وخادمه " ميمون " " استراحة " نهريه يتنكرون ويركبونها (٢) و " الاستراحة " هنا هي زورق الشيخ الذى أجره للخليفة المتنكر ، ووافق على التجديف به في نهردجلة ليلا .

وموقف الفقير " عبيد " الذى سرق تفاحة من السوق فهجم عليه البائع وأشبعه ضربا (٣) فيه نفحة من حكاية العبد الأسود " ربحان " الذى اختطف تفاحة من أحد الاطفال فسي الشارع وقد مها هدية لبنت الوزير الصغيرة التي كان يحبها ، فلقي حتفه بسبب تلك التفاحة في ملابسات لاتهمنا الآن . (٤)

وفي " الفاصل " الثالث من المشهد الخامس يعلق " محمود " - وهو في الاصل الوزير متنكرا - على " اللعبة " التي دبرها الخليفة ثم وجد صعوبة في الخروج منها : " ثم عسرف الصياد ان في الزجاجاة التي علقت بشبكته عفريتا محبوسا هو الذى ينتحب . فرق قلبه لتوسلاته ، وفتح الزجاجاة كي يحرره من سجنه ، عندئذ اندفع يا حاج مصطفى " يعنى الخليفة " ماردا جبار قهقه بصوت دوت له الفياقي والققار . وهجم ليقضي على الصياد الذى اطلقه من حبسه " . (٥)

ان هذه القصة التي يتمثل بها الوزير هنا مأخوذة من قصة معروفة في " الف ليلة وليلة " ، وهي قصة " الصياد والعفريت " . (٦)



وكما اشرنا منذ قليل فان سعد الله ونوس اعتمد اساسا على حكاية الخليفة مع " ابي الحسن " ، أما هذه الظلال الاخيرة التي انعكست على مسرحيته من حكايات " الف ليلة وليلة " فانها تظل باهتة وجزئية جدا .

- (١) انظر " الف ليلة وليلة " . دار العودة . بيروت . الجزء الثاني . ص ٦٨٢ وما يتبعها .
- (٢) انظر " الملك هو الملك " لـ ونوس . ص ٢٣ .
- (٣) المصدر نفسه . ص ٢٦ .
- (٤) انظر الجزء الاول من " الف ليلة " . دار العودة . ص ٧٠ وما يليها .
- (٥) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٩٨ .
- (٦) انظر الجزء الاول من " الف ليلة وليلة " . دار العودة . ص ١٤ وما يليها من صفحات .

ويجدر بنا ان نتساءل عما اضافه ونوس الى تلك الحكاية الرئيسية بعد مسرحتها ؟

لقد احدث ونوس تغييرا ما في الحكاية الاصلية شمل بناءها وشخصياتها وفكرتها — ان كان هناك فكرة يمكن ان تستقى منها — على حد سواء .

ان سعد الله ونوس اضاف الى البناء الاصلى عدة مفارقات تنتج عن تقمص ابي عزة لشخصية الخليفة . منها اصرار مقدم الأمن و " شهبندر " التجار والشيخ " طه " الامام والسياف ، وحتى زوجة الخليفة ، على تجاهل الفرق بين الملك الحقيقي والملك الزائف ، علما بأن الملك حين اراد ان يطبخ اللعبة في مسرحية ونوس تعتمد ألا يخبر جميع من يحيطون به . ومنها تجاهل ابي عزة لزوجته وابنته اللتين وقتنا بين يديه بغية عرض حال الاسرة الضعيفة والتماس المساعدة . ومنها وقوع الملك في الفخ الذي نصبه لابي عزة ، ومحاولاته اليائسة للخروج منه ، وهذا خلافا لما كان في الحكاية الخام من سيطرة هرون الرشيد على اللعبة . ومنها علاقة الحب التي كانت تربط بين " عزة " و " عبيد " سرا من جهة ، وسعي الخادم " عرقوب " الى الفوز بها من جهة أخرى . ومنها حركة الفقراء الذين كانوا يهددون بالثورة على الخلافة .

ومن الشخصيات التي اضافها ونوس في مسرحيته نذكر كلا من " عبيد " و " زاهد " اللذين كانا يقدمان الحكاية الى الجمهور ويعلقان عليها احيانا ويشاركان في احداثها — من حين لآخر . وكذلك شخصية مقدم الأمن وزوجة ابي عزة وابنته وخادمه عرقوب ، وزوجته الخليفة . اما والدته ابي الحسن والشيخ الاربعة الذين كانوا يكذبون صفوه فقد حذفتمت شخصياتهم في مسرحية ونوس .

هذا باختصار أهم ما أحدثه سعد الله ونوس من تغييرات في مجرى احداث الحكاية الخام وشخصياتها . وبالطبع فان هذه التغييرات كانت تهدف الى خدمة الافكار التي اراد المؤلف ان يعالجها في مسرحيته . وقبل ان نقف على تلك الافكار التي لا يمكن ان نجد لها في حكاية " الف ليلة وليلة " اطلاقا ، يحسن بنا أن نطرح بعض الآراء التي تجرد هذا العمل من أى رؤيا اصيلة ، وتجعله نسخة طبق الاصل من " رجل برجل " لبريخت .

في مقارنة بين " الملك هو الملك " و " رجل برجل " ينتهي الدكتور احمد الحموالى أن فكرة العملين واحدة ، ويتساءل عما اذا كانت مسرحية ونوس تعد مجرد " تمثيل " لمسرحية بريخت " على طريقة بعض الكتاب المصريين الذين درجوا على تمثيل أعمال أدبية أجنبية ؟ (و) هل هي مجرد اقتباس لحدى مسرحيات بريخت كما فعل المسرح العراقي مثلا بمسرحية بريخت

"السيد بونتيللا وتابعه ماتى" بأن حولها الى مسرحية "البك والسائق" (١) ثم يجيب الدكتور الحمولى هذا التساؤل بأن العنصر الجديد الذى ادخله ونوس في مسرحيته هو "عرضه للعبة الحكم وتفسيره لطبيعة الحكم البورجوازي من منطلق ماركسي" (٢) هذا هو العنصر الوحيد الذى لم يكن موجودا في مسرحية بريخت، كما يذهب الدكتور الحمولى.

وهذا الرأى يتبناه الدكتور هاني الراهب ايضا فيؤكد التشابه بين "موضوعة" بريخت و "موضوعة" ونوس، وينتهي الى ان مسرحية بريخت "تعلن أن الرجل ليس المهم بل ثيابه" وهو اعلان يذكر باعلان: أعطني ثيابا أعطك ملكا (٣) في مسرحية ونوس.

ان في هذا الرأى اجحافا كبيرا بمسرحية ونوس، وربما بمسرحية بريخت ذاتها. وكى يتضح لنا ذلك دعنا نقارن بين المسرحيتين حتى نقف على مدى الاختلاف بين مضمونيهما.

يلح بريخت في "رجل برجل" على مقولة اساسية، وهي ان الانسان نسبي ومتغير. وهذه المقولة - كما هو واضح - بمثابة الاعتراض على تلك الآراء الشائعة التي تعتبر الانسان جوهرًا مطلقا ثابتا غير قابل للتغير.

وهذه المقولة تفصح عنها الأحداث، كما يفصح عنها الحوار في مسرحية بريخت. ان "غالي غاي" الحمال المسالم يسوقه القدر الى مشرب "ليوكاديا بغبيك" حيث يعقد صفقة مع ثلاثة جنود احتجز رابعهم في معبد هندي كانوا قد سطوا عليه ونهبوه، ثم أرادوا أن يبعدوا عنهم الشبهات، ويمتضى تلك الصفقة يحل "غالي غاي" محل الجندي الرابع "جرايا جيب"، فيرتدي الزي العسكري الانجليزي، وينتحل هويته حتى ينجو الجنود الثلاثة - الذين كانوا يشكلون مع زميلهم "جرايا جيب" طبقا خاصا - من العقاب.

ويستطيع "غالي غاي" أن يؤدى دوره على أحسن ما يرام، بل انه يصبح متعاطفا لسفك دماء البشر بحق أو بغير حق، بعد أن تذوق "لذة نكهة الدم" (٤) كما يقول هو نفسه. لا يكتفي بريخت بهذا النموذج الذى أجرى عليه تجربته، بل انه يقدم لنا نموذجا آخر يتمثل في النقيب "فيرتشايلد" الشرس الذى يدعى "الخماسي الدموي". ان هذا

(١) الحمولى د. احمد : الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل ؟ ص ١٢٦ .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) الراهب د. هاني : الملك هو الملك ، كيف استيقظ هاملت ؟ ملحق "الثورة" الثقافي عدد ٤٧ . السنة الثانية . دمشق ١٩٧٨ . ص ٦ .

(٤) بريخت، برتولد : رجل برجل . ترجمة نبيل حفار . ص ٩٣ .

الصولجان ، العرش ، التقاليد ، الحاشية ١٠٠٠ الخ . (١)

وان كان من مبادئ النقد الادبي الا توضع آراء المؤلف في اعماله موضع الثقة والتسليم النهائي ، فاننا نحاول أن ننسى تصريح سعد الله ونوس ونضع مسرحيته على طاولة التشريح على الرغم من اعتقادنا ان المسألة ليست في حاجة الى جراحة ولا تشريح .

ان "أبا عزة" في مسرحية ونوس ما ان يلبس رداء الملك ، ويستقر على عرش الخلافة حتى يقبض على كل امر من امور الحكم ، وكل شأن من شؤون الرعية ، بيد من حديد ، وكأنه ولد وترى في تصور الخلفاء .

كان "أبو عزة" خليفة حازما شكلا ومضمونا . فنحن نراه يمسك الصولجان ، والمهابطة والجدية ، و "الكتابة النبيلة" تكسو ملامحه ، وقامته تبدو صلبة ، ووقفته حازمة ، وخطواته بطيئة ومتناسقة ، واصابعه تشد على الصولجان بكل ثقة ، ومقدم الامن الذي كان معتدا بنفسه امام الملك الحقيقي لا يتردد في ان يخرج جاثيا امام ابي عزة ، فيدخل "كالطاووس" ويخرج "كالغارة" (٢) على حد تعبير "عرقوب" ، وذلك بعد ان اضطر الى الاعتراف بشئ مما يحدث سرا في المملكة من محاولات اثارة "الشغب" وتأليب الفقراء على النظام دون علم الخليفة .

وتأكيدا لنبوءة "عبيد" ، فان الملك الجديد لا يجد بدا من السير في طريق الارهاب ، لانه الطريق الوحيد الممكن الذي يشقه النظام السياسي أمامه . (٣)

ان "أبا عزة" يقرب السياف منه ويحتفي به ، بل انه يهيم ببلطته ، فيتحسس نصلها بلذة شبه حسية ، على حد تعبير ونوس ، وينطلق لسانه في التغزل بها على هذا النحو :
 " هكذا ... احب ان تظل في متناول يدي ... ان احس ملمسها الصلب تحت انامي . اريد ان يخترق حديد ها الاصابع ، ثم يسرى في ذراعي ، عابرا جسدي حتى تجاوب القلب . اريد ان اتحد بالحديد ، ان نصبح كتلة واحدة ، ونصلا واحدا " . (٤)

ان "عرقوب" يراهن على ان سيده يظل ينتمي الى طبقة الوسطى ، ان لم نقل الفقيرة ، ولكنه يخسر الرهان ، كما رأينا ، ويصدق تخمين السياف الذي كان يرى في ابي عزة واحدا من النخبة " (٥) نخبة الملك .

- (١) ونوس ، سعد الله : حول مسرحيتي "الملك هو الملك" و "رجل برجل" . مجلة الحياة المسرحية . عدد ٤ - ٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٨٧ .
- (٢) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٩٥ .
- (٣) انظر المصدر نفسه . ص ٢٩ .
- (٤) انظر المصدر نفسه . ص ٩٧ .
- (٥) المصدر نفسه . ص ٦٨ .

في صدر " الفاصل " الثاني من المشهد الرابع نقرأ الالاقطة التالية : " المواطنون ابو عزة يختفي قطعة . . قطعة " ^(١) وقد رأينا " ابا عزة " يتخلى عن ملامحه القديمة فعلا ، وسوف نراه يتخلى عن لحمه ودمه شيئا فشيئا ، فيما بعد ، انه سوف يتخلى عن رغبته في الانتقام من خصومه الذين كان يحلم أن يصبح خليفة ، لا لشيء الا ليقص منهم . ان " عرقوب " وزيره يذكره " بالشيخ طه " الذي لا يتورع عن اكل مال اليتامى ، ويذكره " بشهبندر التجار " الذي كان وراء افلاسه ، ولكنه يتجاهل اولئك الخصوم كلبية ، بل انه يذهب الى ابعد من ذلك فنراه يدافع عنهم بحرارة :

" الملك :	اي خصوم اى انتقام ا
عرقوب :	(مقلدا صوت ابي عزة) طه . . الشيخ الخائن المخادع .
الملك :	خائن ، مخادع ، لماذا ؟ . .
عرقوب :	لان ذمته واسعة ، ويأكل اموال اليتامى .
الملك :	ألم يخطب للملك في صلاة الجمعة ؟ ا
عرقوب :	(يرتبك) حتما .
الملك :	هل حرض الناس على الغصيان والفتنة ؟
عرقوب :	ايجروا ا لا . . قلت فقط ، ان ذمته واسعة ، ويأكل اموال اليتامى .
الملك :	مصيبة هذا البلد . ان الله وضع في افواههم بدلا من اللسان شعايب .
عرقوب :	طيب . . وشهبندر التجار ؟
الملك :	صديقنا الشهبندر ؟
عرقوب :	صديق ا يسميه مولاي صديقا ، وهو الذى خرب تجارتنا .
الملك :	ماذا دهاك هذا الصباح ؟ تبتدع لي السعادات مع اركان دولتي وملكي . اتريد ان تقوض عرشي ؟ ^(٢)

وبهذا المنطق يواجه ابو عزة زوجته التي اتت الى القصر ومعها ابنتها كي تشكو حالها وترجوه ان يأخذ بحقها من التجار الذين تأمروا على بيعها فأفلسوه ، كما تقدم شكوى بذلك

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٧٥ .
المصدر نفسه . ص ٨٥-٨٦ .

البعمل الذى اخنى عليه الدهر ففرق في "الكأس واليأس" ، فما يكون منه الا ان يدافع عن
التجار مرة اخرى ويتمهما بزعة الامن وتلويت سمعة الدولة ، ثم يصدر حكمه على "زوجهما"
" بالتجريس .. يدار به في كل اسواق المدينة " (١).

وهكذا فان ابا عزة يدوب في النظام السياسي كلية ، وانه يتخذ الشكل الذى يريده
ذلك النظام ، والذى لا يمكن لى كان ان يفلت من قلوبته ، وكأنه الماء محكوم عليه ان يتخذ
شكل الاناء الذى يوضع فيه (*) ؛ " اعطني رداً ، وتاجاً ، اعطك ملكاً " (٢) . تلك هي النتيجة التي اراد
سعد الله ونوس ان يصل اليها .

وهذه النتيجة في الحقيقة معقولة وسليمة ، تؤكد ها الشواهد قدما وحديثا . ان النظام
القيصري في روسيا لم يتأثر بتوالي القياصرة ، والنظام الامريكي الامبريالي لم يتغير شكله
او مضمونه بمجرد ان يحل رئيس محل رئيس آخر . فالرئيس هو الرئيس ، او " الملك هو
الملك " في مثل هذه الانظمة .

٢- وثاني هذه الفكرات التي نجد ها في " الملك هو الملك " ما مؤداه ان الحاكم
ذاته قد يكون ضحية للنظام الذى يمثلها والذى افترزه .

ان الملك الحقيقي في مسرحية ونوس تبدأ مأساته حين يكشف هذه الحقيقة . لقد كان
يعتقد أنه هو الذى يصنع كل الرموز والطقوس الملكية ، وان الآخرين يحرقون له البخور
ويؤلمونه بوصفه فردا ذا ملامح خاصة و متميزة ، واذا بتلك اللعبة التي اراد ان يتسلل بها
تكشف له ان الارض التي يقف عليها قطعة جليد ما تفتأ ان تذوب تحت قدميه ليجد نفسه في هوة
النظام . وهذا يذكرنا بمسرحية " المخططين " (٣) لـ يوسف ادريس ، حيث يكون " الاخ " ضحية
النظام الذى انشأه هو نفسه ، وان كان السياق الذى قدم فيه ادريس طروحاته يختلف عن
السياق الذى نجده في " الملك هو الملك " .

ان الملك الاصلي الذى تنكر في صورة نديم للملك الزائف كان ينتظر بفارغ صبر أن
يلمح على وجه احد ممن يحيطون به ما ينم عن اكتشافه اللعبة وتمييز السلطان الزائف من السلطان

- (١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ١١٠-١١١ .
(*) يقول الوزير المتكرر محمود " للملك : " لا استطيع ان احتمل رخاوتي حين لا يكون
ردائي على جسدي " (ص ٦٤ من " الملك هو الملك ") .
(٢) المصدر نفسه . ص ٩٩ .
(٣) ادريس ، د . يوسف : نحو مسرح عربي ، ص ٣٥٥-٤٠٤ .

الحقيقي ، ولكنه يصاب بخيبة امل عميقة ، فقد تجاهل "ميمون" شخصية الملك المتكبر ،
وعبثا يحاول الملك ان يذكره بوجهه واصابعه التي طالما دلكتها ذلك الخادم ^(١) ، وتجاهل مقدم
الامن ان ابا عزة الذي يرقل في زى الملك لم يكن ملكا ، ^(٢) وكذلك فعل السياف "مسرور" ^(٣) ، وكذلك
فعل سائر الذين قابلوا ابا عزة الملك . والاد هي من ذلك ان نرى الملكة نفسها تصر على موقف
التجاهل ، وتعامل ابا عزة وكأنه هو الملك الزوج .

"عرقوب" : والملكة ١٠٠ مولاتي الملكة بلحمها ودماها كانت تناغيه ، وتطعمه
بيدها . . . وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الارض ،
وراحت تحتضن قدميه ، وتقبلهما مهللة . . . انت ملكي وسيدي .
عذبني اذا شئت " ^(٤)

ان هذا الموقف الذي تتخذه حاشية الملك ، ويتخذه اقرب الناس اليه يكون بمثابة
الحجر الذي يرمى في بركة نفسه المطمئنة ، فيعكرها الى درجة انه يكاد يجن . لقد أصبح
يرى نفسه في مناهة رهيبية ، ولهذا راح يصرخ في الوجوه المحيطة به : "مرايا . . . مرايا . . . كما
لو كنت محبوسا في حجرة مضاءة من المرايا . . . الجدران مرايا . . . السقف والارض والنوافذ مرايا . . .
وانا ادور في الحجرة وحيدا . . . اصدق ، فألمح حشودا تصفق لي ، أهتف فتزحم عيني آلاف
لامتناهية تهتف لي . . . انحنى فتدحني الملايين أمامي . . . امشي فتواكبني مسيرة حاشدة تهتف
لها قيعان الارض " ^(٥)

٣- اذا كانت الفكرة السابقة تعد وجها آخر للفكرة الاولى ، فان هذه الفكرة الثالثة
التي نحن بصدد الحديث عنها تتمتع بشئ من الاستقلال كما سنرى .

اثير نقاش حول غياب الطبقة المغلوبة على امرها في "الملك هو الملك" واتهم ونوس
بتجاهل قوة الشعب ، مما ادى الى "اختلال كفتي الصراع اختلالا فاحشا" ^(٦) ، كما اتهم بأنه في
هذه المسرحية "يعرف ما يرفض ولا يعرف ما يريد" ^(٧) ، والاتهام منسوب الى الاستاذ فرحان
بلبل .

- (١) انظر "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس . ص ٨٠-٨١ .
- (٢) انظر المصدر نفسه . ص ٩١ .
- (٣) انظر المصدر نفسه . ص ٩٧ .
- (٤) المصدر نفسه . ص ١١٥ .
- (٥) المصدر نفسه . ص ١٠٠ .
- (٦) حمزة ، معشوق : الملك هو الملك مرة اخرى . ملحق الثورة الثقافي . السنة الثانية .
عدد ٣٤ . دمشق ١٩٧٧ . ص ٦ .
- (٧) الصفحة نفسها .

والحقيقة ان هناك حركة ثورية شعبية في المسرحية ، ووجودها ادى بالاستاذ سعد الله ونوس الى اصطناع اساليب "التنكر" وتوزيع المنشورات على عمال "المدابغ"^(١) واستعمال اللغة العمالية الحديثة ، " كالتنظيم " و " التناقضات " وما الى ذلك^(٢) وهذا ما يجعل المتفرج او القارئ يحس بشئ من النشاز في وحدة الايقاع . ولولا كون المسرحية تتجاوز النظام السياسي فسي العصر العباسي ، وهو زمن احداثها ، وتستقطب الانظمة السياسية البورجوازية والرأسمالية الحديثة ، لحق لنا ان نحتج على ونوس ، وتأخذ عليه ذلك النشاز .

منذ البداية يرى المشاهد في " الملك هو الملك " كلام " الشيخ طه " و " شهيندر التجار " يقفان جانبا ويحبتان " بالشخص والدمي " ^(٣) ثم ينتحيان ركنين متقابلين من المسرح ويواصلان لعبهما طوال العرض . وواضح ان سعد الله ونوس يرمز بهما الى نفوذ رجال الديسن وكبار التجار الذين يمسون زمام الامور ، وينزل عند رغبتهم الملك نفسه ، لانهم اساس النظام الذي يعد مثالا له . نحن من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط ^(٤) هذا ما يؤكده " الشيخ طه " و " الشهيندر " .

اذن يمكن القول ان امثال " الشيخ طه " و " شهيندر التجار " والملك وحاشيته يمثلون طرفا في معادلة الصراع ، واما الطرف الآخر فيمثل " عرقوب " و " عزة " ووالدتها ، كما يمثل " عبيد " و " زاهد " اللذان يقدمان " اللعبة " الى المتفرجين ويستخلصان عبرها ودروسها ويفتحان العيون على ما يحدث ، وفي الوقت ذاته يسهمان في تقمص بعض ادوار تلك " اللعبة " ، ولكنها كانت دوما ادوار الفقراء المسحوقين الذين يحلمون .

واعتقد ان هذا يعد كافيا في مسرحية ونوس ، لان العبرة في المسرح بالتكثيف وليس بالتفصيل . ففي مدخل المسرحية يقدم لنا ونوس " عرقوبا " وهو يجادل " السيف " . ومن خلال الحوار الذي يدور بينهما يختصر سعد الله ونوس العلاقة بين طرفي الصراع ، بين " المسموح " و " المنوع " ، بين " الحلم " وحد السيف :

" عرقوب : مسموح
السيف : ممنوع

- (١) انظر " الملك هو الملك " ل ونوس : ص ٣٠ .
- (٢) انظر المصدر نفسه : ص ٢٢ ، ٢٩ .
- (٣) المصدر نفسه : ص ٧ .
- (٤) المصدر نفسه : ص ١٢ .

عرقوب : والحرب بين المسموح والمنوع قديمة قدم البشرية . الدهماء . الرعاع العامة . ولنا من الاسماء ما لا يحصى ، لان شيع من طلب المسموح .
السياف : والعظام : الملوك . الامراء السادة . ولنا من الاسماء ما لا يحصى ،
لانتعيب من فرض المنوع .
عرقوب : نحن نشد .
السياف : ونحن نشد . (١)

وفي ظل هذا النظام يحكم على الفقراء الحالمين بالتكر وممارسة نشاطاتهم النضالية في الظلام ، فيجتمعون في الامكة المستورة ، ويضالون الجواسيس ، ويوزعون المناشير على زملائهم (٢) وهذا التكر يختلف عن تنكر الآخرين من اجل الحكم تماما (*)

فهل يجوز لنا بعد كل هذا ان نتهم سعد الله ونوس بالاخلال بكفتي الصراع بين الحاكم والمحكوم ، او بين الغني والفقير ؟

اضافة الى ذلك فان سعد الله ونوس يقدم لنا حلا للتناقضات في مسرحيته ، وهو الثورة . ان "عبيدا" - وربما كان اسمه ذاته يحمل دلالة طبقية - يروي لرفيقته "عزة" حكاية "التنكر" وتاريخه على النحو التالي : في سالف الزمان كان البشر يعيشون حياة البساطة والتعاون والمساواة . كانوا يعملون في الارض الجماعية ، ويأكلون من قدر واحدة ، ويرتدون الضمير من الكساء . . . لا بغضا بينهم ولا حسد ولا توا . . . كانت ايامهم "تجرى كالجدول العذب" (٣) الى ان تميز عنهم واحد بد هائه او قوته ، فتكر في ثوبه الزاهي ، واصبح نخمة نازا في اغنيتهم . كان ذلك هو "المالك" الذي تحول الى "ملك" تنتقل منه عدوى التمزق والتفكك الى سائر بني جنسه .

وكي يلتئم شمل الجماعة من جديد ، وتسقط الاقنعة التنكرية عن الوجوه ، ويعود الصفاء الى العيون ، لابد من الثورة .

"عبيد" : تروى كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء . فاشتعل غضبها ، ونذبحت ملكها ، ثم اكلته .

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٢٥ وما يليها من صفحات .

(*) يضيف الاستاذ ونوس الى هذين المستويين من التنكر مستوى آخر هو التنكر الواقعي الذي تعيشه الطبقة الفقيرة (عد الى مقال ونوس "حول الملك هو الملك" ، ورجل برجل" ص ١٨٧-١٨٨) .

(٣) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٥٨ .

عزة : (مرتعدة) اكلوا الملك ؟
 عبید : هكذا يروي التاريخ ..
 عزة : ألم يتسموا ؟
 عبید : في البداية شعروا بالمغص .. وبعضهم تقياً .. ولكن بعد فترة صحت
 جسامهم ، تساوى الناس ، وراقت الحياة .. ثم لم يبق متكرو ولا مبتكرون * (١)

وبعد ، فهل يمكن القول ان سعد الله ونوس * لا يعرف ما يريد ؟ !

* * *

اضافة الى هذه المقولات الرئيسية في "الملك هو الملك" نجد مقولات اخرى ثانوية ،
 منها ان من يحاول ان ينكر ذاته و " يتفرد فوق حقيقته الطبقية " (٢) يخسر كل شيء ، على نحو
 ما خسر " عرقوب " في نهاية المسرحية ، حيث لم يفز بيد " عزة " ، ولم يستعد نقوده من سيده ،
 ولم يصبح وزيرا . ومنها ايضا ان الارهاب يشتد كلما كثرت التناقضات الطبقية .

* * *

وبعد ، فمن خلال عرض كل من مسرحية بريخت " رجل برجل " ، ومسرحية ونوس " الملك
 هو الملك " ، يتضح لنا الاختلاف الكبير بين مضامينهما . واذ كان " الرداء " يجمع بين
 المسرحيتين ظاهريا ، فان رمزه يختلف تماما في كل واحدة منهما من الاخرى . ان الزى العسكري
 في مسرحية بريخت يرمز الى امكانية تغيير الانسان ، اما " الرداء " في مسرحية ونوس فانه
 يرمز الى صرامة النظام السياسي . وكلمة اخرى : فان موضوع اهتمام بريخت ينصب على الانسان
 في حد ذاته اولا وقبل كل شيء ، اما موضوع اهتمام ونوس فانه ينصب على النظام السياسي
 الطبقية .

كذلك فان التشابه بين " غالي غاي " و " ابي عزة " مضلل الى حد كبير لان
 لا يجزم بشكل قاطع ان سعد الله ونوس قد امسك بتلابيب " غالي غاي " وجرده من زي
 العسكري ، ثم كساه ثوب الملك واطلق عليه اسم " ابي عزة " في مسرحيته .

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٥٩ .
 (٢) ونوس ، سعد الله : حول مسرحيتي الملك هو الملك . ورجل برجل . ص ١١٠ .

لهذا فأنني كنت افضل الا يبذل سعد الله ونوس في رده على فكرة المطابقة بين هاتين الشخصيتين اى جهد في سبيل نفي تلك المطابقة (١)

اجل هـ هناك تشابه بين "غالي غاي" و "ابي عزة" . ان "غالي غاي" لم يكن اباه كما يبدو لاول وهلة ، ذلك اننا نراه لا يقبل ان يحل محل "جرايا جيب" الا بعد مساومة وتأكد من نزول الجنود عند رغبته في توفير السجائر وقتناهي الجعة (٢)

ولعبة "الفيل" المزيف في مسرحية بريخت تكشف لنا عن هذا الجانب في شخصية "غالي غاي" . فهو لم يقتنع ابدا بأن ما يراه امامه هو فيل حقيقي ، وانما يتظاهر بمجساة الجنود حين يشتم رجلا من وراء اللعبة . و "غالي غاي" نفسه يؤكد ذلك ، ويرفع شعاره : "لا تهتم بأى شيء طالما أنك تحصل على نقودك" (٣)

ثم ان بريخت ذاته يشير في حديثه عن مسرحيته الى هذه الصفة في شخصية "غالي غاي" : "ستجدون من بين صفاته انه كذاب من الطراز الاول ، وانتهازي لا يمكن اصلاحه . ويمكنه التكيف مع اى وضع ، ودون صعوبة تذكر . يبدو انه تعود احتمال الكثير من الاشياء . واكثر من ذلك ، فهو لا يسمح لنفسه الا بصورة جد استثنائية ان يكون له رأى شخصي . فاذا ما مرض عليه المرء فيلا مزيفا بشكل كامل ليبيعه مجددا ، فانه يحاول جهده ليتجنب ان يدلي بأى رأى ذاتي بالفيل ، عندما يسمع ان هناك من هو على استعداد لشراؤه" (٤)

وكذلك فان "ابا عزة" لم يكن "مغفلا" (٥) كما وصفه الوزير في مسرحية ونوس . انه كسان يمزح او يبتل او "يهرج" على الاكبر .

ويؤنسنا الى هذا الرأى اننا نشاهد "عزة" وقد ضاقت بحياتها التعيسة ، بينما كان والدها يبتل دور الملك ويعاقب اعداءه ، فأبدت برمها بوضعها منفجرة ، واذا بأبي عزة يتوقف عما كان فيه " وكأنه يستقيظ " (٦) على حد تعبير ونوس . ويديه ان الذى "يستقيظ"

-
- | | |
|-----|---|
| (١) | انظر "حول مسرحية الملك هو الملك" ورجل برجل "لنوس" ص ١٨٢-١٨٤ . |
| (٢) | انظر "رجل برجل" لبريخت ص ٣٣ وما بعدها . |
| (٣) | المصدر نفسه ص ٩١ . |
| (٤) | مقدمة المصدر نفسه ص ١٤ . |
| (٥) | ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك ص ٢٣ . |
| (٦) | المصدر نفسه ص ٤٣ . |

يعود الى حاله الطبيعية ، اي ان ابا عزة لم يكن يعتقد انه الملك حقا . كما ان سعد الله ونوس يشير الى ان " ابا عزة " " ينغمس في اللعبة " ^(١) اي انه كان يمثل فحسب .

اضافة الى هذا فان " ابا عزة " يبرهن بشكل فاطح انه لم يكن مغفلا — كما يبدو لاول وهلة — حين يهتلي العرش ويتصرف بكل حزم وبراعة . لقد اكدت تلك " اللعبة " ان " ابا عزة " ظل محتفظا بسمات طبعه و اخلاقها ومعاييرها المجحفة على الرغم من افلاسه .

ان الملك الذي اراد ان يتخذ " ابا عزة " هزأة اصبح يحسب حسابه ، ويخشى ان يسطو على عرشه . لقد كان الملك يراقب " ابا عزة " في ذهول ويردد من حين لآخر : " كأي الذي يتكلم . . امتدادى الذي يتكلم . من هو ؟ من انا ؟ " ^(٢) اما الوزير الذي كان يمسكه " مغفلا " فقد اصبح يراه ذكيا " استطاع ان يكشف ما يجري في بلاده " ^(٣)

الا ان هذه الصفة المشتركة بين " غالي غاي " و " ابي عزة " ليست دليلا على ان سعد الله ونوس قد نقل شخصية الاول واطلق عليه اسم الثاني ، لان شخصية ابي عزة مأخوذة من تلك الحكاية التي وجدها ونوس في " الف ليلة وليلة " . ولا يعقل ابدا ان يتهم ونوس بنقل احداث حكاية " النائم واليقظان " دون شخصية " ابي الحسن " ، وهو بطلها الاول ، لانه لا وجود للفعل دون الفاعل اصلا . . .

ورب قائل يقول : ان هناك مواقف متشابهة جدا ، كموقف التكر للزوجة في كلتاما المسرحيتين ، فقد رأينا في اثنا عرض مسرحية ونوس ان ابا عزة لا يريد ان يعرف زوجته . وهذا ما يفعله " غالي غاي " بالضبط حين يتجاهل زوجته قائلا : " رأيت الكثير في حياتي ، من ايرلندا حتى كيلكوا ، ولكن لم يسبق لي أن رأيت وجه هذه المرأة ابدا " ^(٤)

ردا على مثل هذا الرأي المفترض نقول : ان المواقف والافعال والشخصيات يمكن ان تتشابه في عملين مختلفين ، ولكن العبرة دوما بالرؤية التي ينفردها الكاتب في عمله . ان اسطورة " اوديب " او " بجماليون " او " اوريست " او " بروميثيوس المصنف " تناولها كثير من الكتاب المسرحيين ، ولكن كل واحد منهم كان ذا رؤية اصيلة تختلف عن رؤية غيره ممن تناولوا الاسطورة ذاتها . وهذا ما يقال في بعض المواضع التاريخية مثل موضوع " جان دارك " .

(١) ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٤٢ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٠٥ ، ١٠٩ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٩٦ .

(٤) بريخت ، برتولد : رجل برجل . ص ٩٢ .

فهل يجوز لنا ان نشك في اصالة سعد الله ونوس اذا وجدنا ملامح من التشابه بين "الملك هو الملك" و "رجل برجل" (١٩) *

واذن فاننا نخلص من كل ما تقدم من حديث عن "رجل برجل" و "الملك هو الملك" الى ان سعد الله ونوس استطاع ان يوظف التراث بما يؤكد ان المضامين لديه هي التي جعلته يمتد الى الحكاية الخام في "الفاليلة وليلة" ، وليست الحكاية هي التي جعلته يمتد الى المضامين ، كما انه استطاع ان يكون ذا رؤية خاصة به ومختلفة تماما عن رؤية بريخت الذي يصطنع اسلوبه الملحمي .

هذا ، وتعطينا مسرحية "الملك هو الملك" صورة جيدة عن مدى نجاح المسرح الملحمي العربي في الاقتراب من الجمهور واقتناعه وافادته في الوقت ذاته ، وهذا ما كان يسعى اليه بريخت . كما تعد "الملك هو الملك" نموذجا رائعا لكيفية التعامل مع تراثنا العربي . ان سعد الله ونوس في هذه المسرحية يستخدم اساليب التراث ونكهته الجذابة التي لا توحى بخراسته ونأيه عن الروح العربية المحلية ، كما لا تفصله عن اسلوب الحدادة والمعاصرة في المسرح العالمي في القرن العشرين .

* * *

واخيرا فانه يجدر بنا ان نقدم بعض الامثلة عن الاداء اللغوي في المسرح الملحمي العربي . ولعل هناك كتابا مسرحيين يستطيعون ان يقدموا لنا نماذج اكثر اهمية ودقة ، وخاصة "اميل حبيبي" و "الفريد فرج" ، ولكن سعد الله ونوس هو الآخر يمكن ان يقدم لنا نماذج مقبولة .

نجد امثلة عديدة في مسرح ونوس تدل على مدى استيحاء روح اللهجة العامية والمحافظة على صورة العربية . ومن ذلك نذكر ما يلي :

في الفاصل الاول من المشهد الاول يجرى الحوار بين "عبيد" و "زاهد" على النحو التالي :

(*) هناك تفاصيل عديدة في رد سعد الله ونوس على الرأي الذي ينفي الاصالة عن مسرحيته ، وقد تجنبنا ذكرها ميلا من التكرار ، وما ذكرناه من حجج يعد اضافات الى ذلك الرد الذي اشرنا اليه من قبل .

" عبید : خفت ان تنوم ، ولا تعرف المكان .
 زاهد : (يملأه بهرج) بعرضي واولادى لو مرت بك في شارع عام لمسا
 مرفتشك " (١)

وفي مكان آخر يقول " عبید " لرفيقه " زاهد " : " الله يحمي شبابك . الله
 يخلي اولادك " (٢) او يقول هذا الاخير لعبيد : " الله يخلي اولادك . . الله يجمع
 طريق الخير مفتوحة امامك " (٣) وفي المشهد الثاني تعبر " ام غزوة " عن حالها على هذا
 النحو : " كانت مصيبة واحدة ، وصارت مصيبتين . اولاد الجرام خربوا ديارنا " (٤) وفي المشهد
 الثالث يقول مصطفى المتنكر : " الشاب الرقيق ميمون سيكون اول من يلطشه العفريت " (٥) وفي
 المشهد الخامس يعلق " زاهد " على تساؤل الملك عما كان يدور : " لا حقيقي هناك ولا زائف
 كل القصة هي ان الرداء بدل حشوة بحشوة " (٦)

ونجد كثيرا من هذه التعابير مبثوثة خلال " الملك هو الملك " . ومع ذلك فان اسلوب
 ونوس في " الملك هو الملك " يمتاز بشئ من الرصانة التي تلائم الموضوع التراتي . وهذا
 لا يعني ابدا ان لغة ونوس في هذه المسرحية تخرج عن نطاق الدرامية . والمقاطيع التي
 استشهدنا بها في اثناء الحديث عن المسرحية تؤكد لنا هذا .

ولعل احسن عمل لسعد الله ونوس يجسد لنا اسلوب اللغة " الوسطى " هو " حفلة
 سمر من اجل " حزينان " .

من هذه المسرحية نجتزئ ، على سبيل المثال ، الحوار الذي يدور بين " عبدالرحمن " و
 " المخرج " و " فزت " :

" عبدالرحمن : (لا يفقد ابدا بساطة اللهجة) سامحني . انا فلاح جاهل ،
 ولا اعرف اصل الكلام الصحيح . بماذا تريد ان اناديك ؟

-
- | | |
|-----|---|
| (١) | ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك . ص ٢٥ . |
| (٢) | المصدر نفسه . ص ٢٧ . |
| (٣) | المصدر نفسه . ص ٢٨ . |
| (٤) | المصدر نفسه . ص ٥٠ . |
| (٥) | المصدر نفسه . ص ٦٤ . |
| (٦) | المصدر نفسه . ص ٦٩ . |

المخرج

قل يا سيد . قل اى شىء آخر . ولكن ياعم ليس لدينا وقت
كثير نضيعه . . الا تسمع الموسيقى . هناك برنامج نريد
ان نتابعه . لقد كان ما رأيته قصة . والقصة كما تعرف
تختلف عن الواقع .

عبد الرحمن

اذن انت لاتعرف الضيعة ولا سكانها !

المخرج

طبعاً لا اعرف ، فهي ليست ضيعة واقعية (بلطف
مصطنع) ياعم . . لنته من ذلك . غير لائق ان نجعل
ضيوفنا ينتظرون اكثر . سنتابع برنامجنا .

عزت

لنعد الى اماكننا .

عبد الرحمن

(دون ان يبرح مكانه) قصة تختلف عن الواقع ! والله !
والله امر يحير الافكار .

عزت

(يشد والدء) لا يليق يا أبى . .

عبد الرحمن

(ملتفتاً الى ابنه بعنف) هل تحسبني مخرفاً ام ماذا ؟
لم يبق الا ان تعلمني ما يليق وما لا يليق . ايها السادة
اذا كان ما افعله منقوضاً تستطيعون ان تقولوا لي ذلك
في وجهي . والله حين رأيت ما رأيت فرطت دمعتي ،
وتخيلت اني ارى ضيعتنا * (١)

فواضح تماماً من خلال هذا الحوار ان روح اللهجة العامية تسرى في اسلمه الذي

لا يخرج عن قواعد الالعاب .

واضافة الى هذا فان سعد الله ونوس يصوغ حواراً منسجماً مع مستوى الشخصية

الثقافي والاجتماعي ، ولا ينطقها بما يتنافى مع ذلك المستوى . وهذا يبدو لنا جلياً حين
نوازن بين كلام "عبد الرحمن" الريفى ، وكلام "الشيخ" التالي : "الله عز وجل يمتحن
في هذا اليوم قلوب المؤمنين وحكمتهم ايضاً . انا لا استطيع ان اترك بيت الله خالياً .
سأعتصم فيه ، وانتظر ما يقدر لي الله * (٢)

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل هـ حزيران . ص ٧٣-٧٤ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٤٨ .

واسلوب هذا الشيخ صاحب الثقافة الدينية يختلف بدوره عن كلام "الرجل الرسمي" ذي الثقافة السياسية : "الاستعمار وزبائنه يتخيلون ان قدرتنا على الصمود اضعفتها الاحداث وان الريح مواتية كي يهدموا بنيان احتلال المروص . ويثشوا الفتن في صفوف الجماهير المؤمنة الصامدة . فانيهم ان تعم الفوضى ، وامنيتهم ان تغلت من اولي الامر الازمة . . لكن ما علموا ان جماهير الشعب بقيادتها المخلصة الامينة لقادرة على التحيط مخططاتهم" (١)

* * *

هذه من اهم الملامح التي تعطينا صورة عن مدى نضج المسرح الملحمي العربي وليست كل الملامح طبعاً ، فهناك ملامح اخرى سبق لنا ان ذكرناها ، ولم نجد ضرورة لتقديم عناصرها مفصلة من خلال اعمال سعد الله ونوس ، كالنجاح في التواصل مع الجمهور وتحقيق التفريب ، وترهبة الوعي وما الى ذلك ، تلافيها للتكرار .

==
==
==

(١) ونوس ، سعد الله : حفلة سمر من اجل ه حزينان . ص ١٤٧ .

خاتمة

إن بريخت استطاع أن يجد التربة مهيأة لاستقبال بذور فكره الجمالي وفنه المسرحي في كثير من اقطار المشرق العربي وخاصة في بلاد الشام ومصر والعراق ، منذ أواسط الخمسينات من هذا القرن .

ويمكن حصر العوامل التي سوغت تبني بريخت في هذه الاقطار في انتشار الفكر الاشتراكي ، والشعور بالدور الفعال للمسرح في تغيير الواقع . والتنبيه الى خطر الاستعمار الرأسمالي الصهيوني ، والتقارب بين الشكل المسرحي الطحمي وبعض الفنون الشعبية العربية ، فضلا عن الرغبة في النهوض بالمسرح العربي والاطلاع على مختلف التيارات المسرحية العالمية .

وقد سلك بريخت في رحلته الى الوطن العربي طرقا شتى ، كان اهمها قراءة ترجمات اعماله ، وشاهدة العروض المسرحية الطحمية ، والاطلاع على مختلف الدراسات النقدية الاجنبية والعربية التي تناولته ، والزيارات المسرحية الفردية والجماعية الى مسرحه في ألمانيا الديمقراطية . ومن هنا نمت بذوره وازهرت ، واتت اكلمها على المستويين النظري والتطبيقي على حد سواء .

فعلى المستوى النظري وجدنا نقادنا المسرحيين - على الرغم من ان بعضهم لم يتخلوا الفكر الجمالي البريختي كما ينبغي ، وظلوا متذبذبين ، يخلطون بين المعايير النقدية المسرحية الارسطية والمعايير الطحمية ، في ممارساتهم النقدية - يصدرون في تشييدهم للنصوص والعروض المسرحية عن مبادئ بريختية ، نجعلها في الالتزام ، والتغيير ، وتحطيم الجدار الرابع ، وتغريب التمثيل ، والواقعية . كما وجدناهم يستخدمون مصطلحات نقدية طحمية في كثير من الاحيان ، ويتكئون على بريخت في محاولاتهم اوارهاصاتهم التنظيرية للمسرح ذي هوية عربية من حيث الشكل ومن حيث المضمون . وهي امور تكاد تكون سطحية لدى نقادنا في الحقيقة ، لان التعامل مع النص او العرض المسرحي بالروح الطحمية المميقة يقتضي من الناقد ان يتساءل - على سبيل المثال - عما اذا كانت المسرحية قد حققت هدفها التحريضي ؟ وهل نجح مؤلفها ومخرجها في توظيف وسائل التفرير ؟ وهل صدرت في جوهرها عن الاسلوب الديالكتيكي ؟ وهل تحقق كسر الايهام ؟

وعلى المستوى التطبيقي تجلت ملامح بريخت اكثر عمقا - اذا استثنينا بعض الاعمال التي كانت سمات فن بريخت فيها سطحية وخارجية غير متألفة مع السمات الاخرى الدرامية

او التي تمت بصله ما الى " اللامعقول " . في النصوص المسرحية . وتتمثل تلك الملامح فيما يلي :

١- الالتزام بالشكل المفتوح الذي يمكن ان يستوعب كل ابعاد الظاهرة الواقعية او الموضوع المعالج ، وهذا خلافا للشكل الدرامي التقليدي الذي يعتمد على خلية واحدة لا تستطيع ان تحتوى كل جوانب تلك الظاهرة او هذا الموضوع .

٢- تقطيع الاحداث الى خلايا صغيرة تحافظ كل منها على قدرتها الحياتية فسي حدود معينة مع الحرص على انفصالها وتكاملها في الوقت ذاته ، وذلك تلافيا لتعامل المتفرج مع العرض المسرحي بطاقته العاطفية بدلا من طاقته العقلية او الذهنية .

٣- تقديم " الحدودية " في سياق الهرنة على صحة مقولة ما ، او ايهال رسالة معينة الى المتفرجين ، بدلا من اتخاذ تلك " الحدودية " هدفا في حد ذاتها .

٤- النزعة الروائية التي تتمثل في الميل الى تقديم الاحداث بواسطة السرد اكثر من التشخيص . وهذا لا ينطبق على الاحداث التاريخية فحسب ، بل ينطبق ايضا على الاحداث الواقعية المعاصرة .

٥- النزعة التعليمية التي تتمثل في الحرص على اقناع المتفرج بمقولة ما .

٦- العمل بالحجة بدلا من العمل بالاحياء ، واتخاذ الحوار وسيلة للاقناع بفكرة معينة او اثارة ادراك المتفرج واستفرازه ، بدلا من اتخاذه وسيلة لدفع حركة الصراع الى القمة او النهاية .

٧- السعي الى تغيير العالم من طريق تغيير وهي المتفرج بدلا من السعي الى " التطهير " على نحو ما نجد في المسرح التقليدي .

ويتم تحقيق هذا الهدف بوسائل نحصرها في شحن المتفرج بالايمان الضروري لتغيير الواقع ، واختيار مواضيع متعلقة بالواقع العربي ، واظهار العالم قابلا للتغيير بكل سماته الاجتماعية والانسانية ، واظهار الواقع في صورة غير مألوقة ، اي اظهاره مغربا ، مما يدعو الى التفكير في اصلاحه وجعله طبيعيا .

٨- الحرص على تحقيق الامتاع في المسرح الى جانب الافادة . وقد حسم اول المسرحيون المحميون العرب ان يكسروا حدة التعليمية باللجوء الى الجدال ، و " الحدودية " الطريفة ، والتفريب المضحك .

- ٩- الحرص - غالبا - على توظيف التفریب بحيث يكون وسيلة لتغيير العالم ولا يتخذ غاية في حد ذاته او يسخر للتعبير عن استحالة العالم .
- ١٠- الاهتمام بالعناصر التاريخية في الشخصية المسرحية وعدم الحرص على إبراز العناصر الانسانية الثابتة او الشمولية .
- ١١- توظيف الملاحظات والوثائق والافلام والديكور والغناء والشعر توظيفا طحيما ، بحيث تكون متميزة في اطار العرض المسرحي ومتكاملة في الوقت ذاته .
- ١٢- السعي الى كسر ما يسمى " الجدار الرابع " ، ومد جسور بين قاعة المتفرجين وخشبة المسرح ، بطرق مباشرة احيانا ، وطرق غير مباشرة احيانا اخرى .
- ١٣- الدوافع غالبا ما يحددها الوجود الاجتماعي والماضي وليس الوجود الفكري .



وانا كان مسرحيون قد تأثروا بهربخت فان هذا لا يعني ابدا انهم فقدوا اصالتهم بل على العكس من ذلك فانهم ظلوا محافظين على تلك الاصاله التي نلسمها في تقديسهم ضامين نابعة من الواقع العربي المعاصر او المميش ، وفي محاولته رصد ابعاد الظواهر والمواضيع المعالجة بشمولية وموضوعية ، وفي الجنوح الى تقديم رؤيا متماسكة ومتميزة فسي آ ن واحد . الا ان تلك الضامين التي قد منها مسرحيون يغلب عليها طابع الاتية .

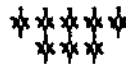
هذا عن اصاله الرؤيا . اما عن اصاله الشكل فاننا نلسمها في تنوع اساليب التفریب وتبديد الوهم والتقطيع وغير ذلك من الجزئيات الشكلية التي لا يحرص عليها كتابنا - غالبا - بقدر ما يحرصون على فعالية الجوهر الذي يسهم في تغيير الواقع . وهذا لا يعني ابدا اهمال تلك الشكليات .



اعتقد انه يجب الا نعامل الشكل المسرحي الطحي كما نعامل الاشكال الاخرى التي ما فتئت اوربا تلقي بها على شواطئنا ، فنتهافت على احتضانها والترويج لها احيانا دون مراعاة لطبيعة بيئتنا الاجتماعية والثقافية . ان الشكل المسرحي الطحي ، بما يختار به من خصائص فنية ، ينسجم مع تراثنا الشعبي ، ويستطيع ان يستجيب لما تصبو اليه من تعميق في الوعي العربي ، كما يستطيع ان يستوعب الحياة العربية - بمختلف اوجهها - التسي

اصبحت معقدة الى حد بعيد ، على اثر احتكاكنا بالحضارة والثقافة الغربيتين ، وتطور
مفاهيمنا ، ويستطيع ايضا ان يستفز ذهن سواد الشعب ، ويشعره بضرورة الحوار وتحمل
مسؤوليته المصيرية . هذا فضلا عن كون هذا الشكل يقدم لنا حلولا لبعض مشكلاتنا
المرحبة ، كمشكلة النخبوية ، ومشكلة أداة التعبير .

ومعد ، فهل نحن نريد أن نخلق من " الحبة قبة " ؟ هل نحن نبالغ في تأكيد
ضرورة الشكل المسرحي الطبيعي لدينا ؟ لعلنا لانبالغ ولا نتكبر جادة الصواب اذا وضعنا
في اعتبارنا ان دور الشعر يتقلص ، ففسحا المجال لدور المسرح الفعال بوجه خاص ، ولدور
الانواع الادبية القصصية بوجه عام .



الفهرس

الكتاب

" قائمة النصوص العربية "

=====

- ابوالهيچاء ، نواف : نهار خليلي . طبع جمعية المسرح العربي الفلسطيني . دمشق ١٩٧٠ .
- ابوالهيچاء ، نواف : التصفية . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٢ .
- ادريس ، د . يوسف : نحو مسرح عربي ، دار الوطن العربي . بيروت ١٩٧٤ .
- ادريس ، د . يوسف : الغرافير . دار غريب للطباعة . القاهرة ١٩٧٧ .
- ادريس ، د . سهيل : زهرة من دم . مجلة الآداب . ع . آذار (مارس) . بيروت ١٩٦٩ .
- اخلاصي ، وليد : الصراط . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٦ .
- اخلاصي ، وليد : سبعة أصوات خشنة . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٨ .
- اخلاصي ، وليد : سهرة ديمقراطية على الخشبة . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٩ .
- اخلاصي ، وليد : سرحيتان عن قتل العصفير . (فرح شرقي ، ومقام ابراهيم وصفية) . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ .
- بلبل ، فرحان : العشاق لا يفشلون . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٧ .
- بلبل ، فرحان : لا تنظر من ثقب الباب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ .
- بلبل ، فرحان : الميون ذات الاتساع الضيق . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨٠ .
- بلبل ، فرحان : لا ترهب حد السيف ، مجلة الاقلام . عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر . ٦٤ . بغداد ١٩٨٠ .
- بلبل ، فرحان : القرى تصعد الى القمر . دار الكلمة للنشر . بيروت ١٩٨٠ .

- بلبل ، فرحان : الجدران القرمزية . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٨٠ .
- بلبل ، فرحان : ثلاث مسرحيات غير محايدة . دار الحقائق . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨١ .
- بلبل ، فرحان : الممثلون يتراشقون الحجارة . مكتبة ودار نشر وتوزيع ميسلون . دمشق . بدون تاريخ .
- بسمو ، معين : الاعمال المسرحية . دار العودة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٩ .
- الجزائري ، غسان ماهر : عالم واسع فسبح الأرجاء . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٠ .
- الحكيم ، توفيق : اهل الكهف . الطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٣٣ .
- الحكيم ، توفيق : الجماليون . الطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٢ .
- الحكيم ، توفيق : زهرة العمر . الطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٣ .
- الحكيم ، توفيق : سليمان الحكيم . الطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٣ .
- الحكيم ، توفيق : الطك أوديب . الطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٩ .
- الحكيم ، توفيق : مسرح المجتمع . الطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٠ .
- الحكيم ، توفيق : الصفقة . الطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٦ .
- الحكيم ، توفيق : المسرح المتنوع (مجلد يضم بين دفتيه احدى وعشرين مسرحية) . الطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٦ .
- الحكيم ، توفيق : السلطان الحائر . الطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٠ .
- الحكيم ، توفيق : شهرزاد . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧٣ .
- حبيبي ، اميل : لكع بن لكع . دار الفارابي . بيروت ١٩٨٠ .
- دياب ، محمود : ليالي الحصاد . سلسلة " مسرحيات عالمية " . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠ .
- دياب ، محمود : باب الفتح . الهيئة المصرية العامة للكتاب . سلسلة " مسرحيات عالمية مختارة " . القاهرة ١٩٧٤ .
- رشدى ، رشاد : مسرح رشاد رشدى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . جزآن القاهرة ١٩٧٨ .

- رضوان ، فتحي : دموع ابليس . دار المعارف بـ مصر . القاهرة ١٩٥٦ .
- رضوان ، فتحي : ناظر وقف سلسلة " مسرحيات مختارة " . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ .
- الشرقاوى ، عبد الرحمن : الفتى مهران . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٦ .
- شوقي ، احمد : مجنون ليلي . شركة فن الطباعة . القاهرة . بدون تاريخ
- عبد الصبور ، صلاح : ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة . المجلد الاول ، الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٢ .
- عصمت ، رياض : الحداد يلىق بانتيفون . دار المسيرة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ .
- عاشور ، نعمان : رفاة الطهطاوى او بشير التقدم . سلسلة " مسرحيات مختارة " . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٤ .
- عاشور ، نعمان : مسرح نعمان عاشور . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الجزء الاول . القاهرة ١٩٧٤ .
- العاني ، يوسف : عشر مسرحيات من يوسف العاني . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨١ .
- فرج ، الفريد : سليمان الحلبي . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٧٩ .
- فرج ، الفريد : النار والزيتون . مجلة " المسرح " ع ٦٩ . القاهرة ١٩٧٠ .
- فرج ، الفريد : الزير سالم . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٥ .
- فرج ، الفريد : حلاق بغداد (كوسيد يا خيالية في حكايتين) . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٥ .
- فياض ، توفيق : بيت الجنون . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . الطبعة الثالثة . بيروت ١٩٧٩ .
- محفوظ ، عصام : ١١ قضية ضد الحرية . دار القدس . بيروت ١٩٧٥ .
- مردم يلك ، عدنان : دير ياسين . مؤسسة الرسالة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ .

الانتخابات . دار الفارابي . بيروت ١٩٨١ .	:	النحاس ، سالم
سهرة مع أبي خليل القباني . دار الآداب . الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٧ .	:	ونوس ، سعد الله
الملك هو الملك . دار ابن رشد . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٧ .	:	ونوس ، سعد الله
الفيل يملك الزمان ، ومغامرة رأس السلوك جابر . دار الآداب . الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٧ .	:	ونوس ، سعد الله
حفلة سمر من أجل هـ حزيران . دار الآداب . بيروت	:	ونوس ، سعد الله
بدون تاريخ .	:	ونوس ، سعد الله
مأساة بائع الدهن الفقير . دار الآداب . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ .	:	ونوس ، سعد الله
فصد الدم . دار الآداب . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ .	:	وهبي ، يوسف
عشت ألف عام (مذكرات ذاتية) . دار المعارف بمصر . ثلاثة أجزاء . القاهرة ١٩٧٣ .	:	وهبة ، سعد الدين
الوزير شال التلاجة ومسرحيات أخرى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٠ .	:	مؤلف مجهول
ألف ليلة وليلة . المطبعة الكاثوليكية . الطبعة الثالثة . الجزء الثاني . بيروت ١٩٢٨ .	:	مؤلف مجهول
ألف ليلة وليلة . دار العودة . جزآن . بيروت . بدون تاريخ .	:	مؤلف مجهول
نصوص من خيال الظل . جمعها وقدم لها د . سليمان قطاية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٧ .	:	

"قائمة الدراسات العربية"

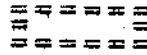
=====

- ابن زريل ، عدنان : المسرح السوري منذ أبي خليل القباني الى اليوم . مكتب دمشق للتوزيع . دمشق ١٩٧١ .
- ابن زريل ، عدنان : مسرح علي عقله عرسان . مطبعة الكاتب العربي . دمشق ١٩٨٠ .
- البحر ، نصر الدين : أحاديث وتجارب مسرحية . منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٧ .
- بوشعير ، الرشيد : الواقعية في أدب يوسف ادريس . رسالة مخطوطة قدمت لنيل درجة " الماجستير " من جامعة دمشق عام ١٩٧٩ - ١٩٨٠ .
- حمادة ، د . ابراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار الشعب . القاهرة ١٩٧١ .
- حمودة ، د . عبد العزيز : مسرح رشاد رشدي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢ .
- الحاني ، د . ناصر : المصطلح في الادب الغربي . منشورات المكتبة المصرية . صيدا . بيروت ١٩٦٨ .
- الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٧ .
- الحكيم ، توفيق : التعادلية . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٥ .
- خشبة ، سامي : قضايا معاصرة في المسرح . مطبعة الجمهورية . بغداد ١٩٧٢ .
- الخياط ، محسن : المسرح الذي نريده . منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والطابع . سلسلة "كتاب الشعب" . ع ٢٤ طرابلس - ليبيا (١٩٨٢) .
- الخطيب ، د . حسان : سهل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٤ .
- الخطيب ، د . حسان : ملامح في الادب والثقافة واللغة . مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٧ .

- الخطيب ، د . حسام : الادب المقارن (الجزء الاول) . مديرية الكتب الجامعية . مطبعة الانشاء . دمشق ١٩٨٢ .
- الدسوقي ، د . عمر : المسرحية (نشأتها وتاريخها واصولها) . دار الفكسر العربي . ط ٥ . القاهرة ١٩٧٠ .
- رشدى ، د . رشاد : فن القصة القصيرة . دار العودة . ط ٢ . بيروت ١٩٧٥ .
- الراعي ، د . علي : المسرح في الوطن العربي . سلسلة "عالم المعرفة" . عدد يناير . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨٠ .
- الراعي ، د . علي : فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانسي . سلسلة "كتاب الهلال" . ع ٢٤٨ . القاهرة ١٩٧١ .
- الزبيدي ، د . علي : المسرحية العربية في العراق . معهد البحوث والدراسات العربية . مطبعة الرسالة . القاهرة ١٩٦٧ .
- السلامى ، ادب : المسرح المغربي من أين والى أين ؟ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٥ .
- طحان ، د . ريمون : الادب المقارن والادب العام . سلسلة "المكتبة الجامعية" ع ١ . دار الكاتب اللبناني . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٣ .
- عوض ، د . لويس : دراسات عربية وغربية . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٥ .
- عوض ، د . لويس : الثورة والادب . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .
- عصمت ، رياض : البطل التراجيدي في المسرح العالمي . الطبعة الاولى . دار الطليعة . بيروت ١٩٨٠ .
- عصمت ، رياض : ضوء المتابعة . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٨٣ .
- عرسان ، علي عقلية : سياسة في المسرح . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ .
- عرسان ، علي عقلية : الظواهر المسرحية عند العرب . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ .
- عبود ، حنا : مسرح الدوائر المغلقة . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ .

- العائني ، يوسف : التجربة المسرحية : معايشة وانعكاسات . دار الفارابي
بيروت ١٩٧٩ .
- العالم ، محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . دار الآداب .
بيروت ١٩٧٣ .
- العالم ، محمود امين : توفيق الحكيم المفكر الفنان . دار القدس . سلسلة
" المعارف الحديثة " . ع ٣ . ط ١ . بيروت ١٩٧٥ .
- العشرى ، فتحي : دقات المسرح . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة
١٩٧٣ .
- العريس ، ابراهيم : الكتابة في الزمن المتغير . دار الطليعة . الطبعة الاولى .
بيروت ١٩٧٩ .
- فنج ، الفريد : دليل المتفرج الذكي الى المسرح . سلسلة " كتاب الهلال " .
ع ١٢٩ . دار الهلال . القاهرة ١٩٦٦ .
- قطاية ، د . سلمان : المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ منشورات اتحاد
الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٢ .
- مندور ، د . محمد : في المسرح المصري المعاصر . دار نهضة مصر للطبع
والنشر . القاهرة ١٩٧١ .
- مندور ، د . محمد : في المسرح العالمي . دار نهضة مصر للطباعة والنشر .
القاهرة . بدون تاريخ .
- مندور ، د . محمد : في الادب والنقد . دار نهضة مصر للطبع والنشر .
ط ٥ . القاهرة . بدون تاريخ .
- مندور ، د . محمد : مسرح توفيق الحكيم . دار نهضة مصر للطبع والنشر . ط ٢ .
القاهرة . بدون تاريخ .
- مكاوي ، د . عبد الغفار : المسرح الطحني . سلسلة " كتابك " . دار المعارف .
القاهرة ١٩٧٧ .
- ماهر ، د . مصطفى : صفحات خالدة من الادب الالماني (منذ البداية حتى
العصر الحاضر) . دار صادر . بيروت ١٩٧٠ .
- معلا ، نديم محمد : الجدران الاربعة (دراسات تطبيقية في المسرح) .
منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٨٠ .

- النقاش ، رجاء : مقعد صغير امام الستار . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .
- هلال ، د . محمد غنيمي : الادب المقارن . دار العودة - دار الثقافة . ط ه . بيروت . بدون تاريخ .



"قائمة النصوص المترجمة"

=====

- | | | |
|---------------|---|--|
| اوکاسي ،شون | : | جونو والطاويس . ترجمة علي جمال الدين عزت . مراجعة |
| | | د . عبد الله عبد الحافظ . سلسلة روائع المسرح العالمي |
| | | ع ٢١ . الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦١ |
| اسخيل | : | حاملات القرابين . ترجمة د . لويس عوض . دار المعارف |
| | | بمصر . القاهرة ١٩٦٨ . |
| ايسن ،هنريك | : | الاشباح . ترجمة عبد الحميد سرايا . مطبعة نهضة مصر |
| | | القاهرة ١٩٥٦ . |
| بريخت ،هرتولد | : | دائرة الطباشير القوقازية . ترجمة د . عبد الرحمن بدوى . |
| | | سلسلة " روائع المسرح العالمي " . المؤسسة المصرية |
| | | العامة للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٣ . |
| بريخت ،هرتولد | : | الانسان الطيب في ستشوان . ترجمة د . عبد الرحمن |
| | | بدوى . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥ . |
| بريخت ،هرتولد | : | قصائد من هرتولد بريخت . ترجمة د . عبد الغفار مكاوى . |
| | | دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ . |
| بريخت ،هرتولد | : | الام . ترجمة نبيل حفار . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٥ |
| بريخت ،هرتولد | : | القرار . ترجمة محمد عيتاني . سلسلة " دليل المناضل " . |
| | | دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٧ . |
| بريخت ،هرتولد | : | حياة غاليليه . ترجمة بكر الشرقاوى . دار الفارابي . ط ٢ |
| | | بيروت ١٩٧٩ . |
| بريخت ،هرتولد | : | رجل هرقل . ترجمة نبيل حفار . دار الفارابي . بيروت |
| | | ١٩٧٩ . |
| بريخت ،هرتولد | : | الاخوة هنرياس والاخوة كورياس . ترجمة سعيد حورانية . |
| | | دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ . |
| بريخت ،هرتولد | : | جان دارك قديسة السالخ . ترجمة نبيل حفار . مراجعة |
| | | سعد الله ونوس . دار الفارابي . بيروت ١٩٨١ . |

- بريخت ، هرتولد : توراندوت (او موثر غاسلي الادمغة) . ترجمة نهيل
حفار . مراجعة سعد الله ونوس . دار الفارابي . بيروت
١٩٨١ .
- بريخت ، هرتولد : السيد بونتيل و تابعه ماتى . ترجمة د . عبد الغفار
مكاوى . سلسلة " المسرح العالمي " ٢١٤٠ . الدار
القومية للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .
- بيكيت ، صموئيل : في انتظار غودو . ترجمة د . فايز اسكندر . كسباب
" مسرح العبث " . الهيئة المصرية العامة للتأليف
والنشر . القاهرة ١٩٧٠ .
- بيراند بللو ، لويجي : هنرى الرابع . ترجمة محمد اسماعيل محمد . السندار
القومية للطباعة والنشر . سلسلة " مسرحيات عالمية " .
القاهرة ١٩٦٦ .
- بيراند بللو ، لويجي : ست شخصيات تبحث عن مؤلف . ترجمة / اسماعيل محمد .
سلسلة " روائع المسرح العالمي " ١٤٤٠ . الشركة
التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .
- تشيكوف ، انطون : الخال فانيا . ترجمة ابراهيم شكر . دار الفارابي .
بيروت ١٩٧٩ .
- تشيكوف ، انطون : بستان الكرز . ترجمة محمد طاهر الجبلاوى . مراجعة
ابراهيم زكي خورشيد . مكتبة النهضة المصرية . الطبعة
الاولى . القاهرة ١٩٤٨ .
- سوفوكل : اوديب ملكا . ترجمة د . طه حسين . كتاب " من الادب
التشيلي اليوناني " . دار العلم للملايين . ط ٢ . بيروت
١٩٧٨ .
- شكسبير ، وليام : هاملت . ترجمة د . جبرا ابراهيم جبرا . المؤسسة
العربية للدراسات والنشر . ط ٥ . بيروت ١٩٧٩ .
- لوركا ، فيدريكو غارسيا : بيت برناردا ألبا . ترجمة د . محمود علي مكي . مراجعة
د . حسين مؤنس . سلسلة " روائع المسرح العالمي " .
٢٣٤ . الشركة التعاونية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٢ .
- يونيسكو ، بوجين : الكراسي . ترجمة د . نعيم عطية . كتاب " مسرح العبث " .
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠ .

"قائمة الدراسات المترجمة"

=====

- | | | |
|---|--|------------------|
| المنهضة العربية . القاهرة ١٩٧٣ . | : المسرح وقربنه . ترجمة د . سامية احمد اسعد . دار | آرتو ، أنتونان |
| كتاب أرسطو طاليس في الشعر (فن الشعر) ترجمة | : د . شكرى محمد عياد . دار الكاتب العربي للطباعة | أرسطو طاليس |
| والنشر . القاهرة ١٩٦٧ . | | |
| برتولد بريخت : حياته ، فنه ، وعصره . ترجمة ابراهيم | : العريس . دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . | أوين ، فردريك |
| بيروت ١٩٨١ . | | |
| نظرية المسرح الطححي . ترجمة د . جميل نصيف . | : منشورات وزارة الاعلام . سلسلة " الكتب المترجمة " . | بريخت ، برتولد |
| ع ١٦ . دار الحرية للطباعة . بغداد ١٩٧٣ . | | |
| الفنون والثورة . ترجمة ابراهيم العريس . سلسلة | : " دليل المناضل " . دار ابن خلدون . الطبعة | بريخت ، برتولد |
| الاولى . بيروت ١٩٧٥ . | | |
| المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . | : مجلة " الآداب الاجنبية " . عدد تشرين اول ، دمشق | بريخت ، برتولد |
| ١٩٧٥ . | | |
| المسرح في الشرق . ترجمة احمد رضا . دار الكاتب | : العربي للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ . | هاورز ، فهدون |
| الضحك (بحث في دلالة الضحك) . ترجمة | : د . سامي الدروبي . والدكتور عبد الله عبد الدايم . | برجسون ، هنرى |
| دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر . دمشق | | |
| ١٩٦٤ . | | |
| المسرح الثورى (دراسات في الدراما الحديثة من | : ابن الى جان جينيه) . ترجمة عبد الحليم البشلاوى . | بروستاين ، روبرت |
| الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . بدون | | |
| تاريخ . | | |

- بنجامان ، فالتر : بريخت . ترجمة اميرة الزين . المؤسسة العربية
للدراسات والنشر . سلسلة " اعلام الفكر العالمي " .
الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٤ .
- بارت ، رودى : الدراسات العربية الاسلامية في الجامعات الالمانية .
ترجمة د . مصطفى ماهر . دار الكتاب العربي للطباعة
والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .
- بوتيتسيفا ، تمارا الكساندروفنا : الفاعام وعام على المسرح العربي . ترجمة توفيق المؤذن
دار الغارابي . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨١ .
- توشار ، بيري آجيه : المسرح وقلق البشر . ترجمة د . سامية احمد اسعد .
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .
- زوندى ، بيتر : نظرية الدراما الحديثة . ترجمة د . احمد حيدر .
طبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٧ .
- ستيان ، ج . ل : الطهارة السوداء . ترجمة منير صلاحى الاصبحي . منشورات
وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ .
- ستانسلافسكي ، قسطنطين : اعداد الممثل . ترجمة د . محمد زكي المشاوى . دار
نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٧٧ .
- سارتر ، جان بول : ما الادب ؟ ترجمة د . محمد غنيمي هلال . مكتبة
الانجلو المصرية . القاهرة ١٩٦١ .
- غولد مان ، لوسيان : الحادية الديالكتيكية وتاريخ الادب والفلسفة . ترجمة
نادر ذكري . دار الحداثة . الطبعة الاولى . بيروت
١٩٨١ .
- فرويد ، سيجموند : قلق في الحضارة . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة
الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٩ .
- فرويد ، سيجموند : الهذيان والاحلام في الفن . ترجمة جورج طرابيشي
دار الطليعة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٨ .
- فرويد ، سيجموند : التحليل النفسي والفن (دافينشي - دوستوفسكي) .
ترجمة سمير كرم . دار الطليعة . ط ٢ . بيروت ١٩٧٩ .

- فيشر ، ارنست : ضرورة الفن . ترجمة اسعد حليم . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .
- فيلار ، جان : حول التقاليد المسرحية . ترجمة سعد الله ونوس . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ .
- لوكاتش ، جورج : دراسات في الواقعية الاربوية . ترجمة امير اسكندر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢ .
- لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة د . امين الميوطي . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٧١ .
- موسن ، كاترين : غوة والف ليلة وليلة . ترجمة د . احمد الحمو . منشورات وزارة التعليم العالي . دمشق ١٩٨٠ .
- مايرخولد ، فسيفولود : في الفن المسرحي . ترجمة د . شريف شاكِر . دار الفارابي . الطبعة الاولى . ج ٢ . بيروت ١٩٧٩ .
- ويليك ، رينيه-واستن ، وارين : نظرية الادب . ترجمة محي الدين صبحي . مراجعة د . حسام الخطيب . المجلس الاعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية . مطبعة خالد الطرايبيشي . ط ٣ . دمشق ١٩٧٢ .

مقدمات الكتب

"مقدمات عربية"
 =====

- بلبل ، فرحان : مقدمة " القرى تصعد الى القمر " . دار الكلمة للنشر .
 الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨٠ .
- بدوى ، د . ، عبد الرحمن : مقدمة " الانسان الطيب في سبتشوان " لبريخت . مكتبة
 النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥ .
- حفار ، نهيل : مقدمة " جان دارك قديسة المسالخ " لبريخت . دار
 الغارابي . بيروت ١٩٨١ .
- الحكيم ، توفيق : مقدمة " بجماليون " . الطبعة النموذجية . القاهرة
 ١٩٤٢ .
- الحكيم ، توفيق : مقدمة " الملك اوديب " . الطبعة النموذجية .
 القاهرة ١٩٤٩ .
- دودو ، د . ، ابو العيد : مقدمة " مسرحية بادن لتعليم الموافقة " لبريخت .
 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ١٩٧٦ .
- عوض ، ريتا : بيت الجنون مسرحية فلسطينية رائدة . مطبع " بيت
 الجنون " لتوفيق فياض ، المؤسسة العربية للدراسات
 والنشر . الطبعة الثالثة . بيروت ١٩٧٩ .
- عثمان ، د . احمد : مقدمة " هرقل فوق جبل اوتيا " لسبينكا . سلسلة
 " من المسرح العالمي " . ١٣٨٤ . وزارة الاعلام
 الكويت ١٩٨١ .
- عيتاني ، محمد : مقدمة " القرار " لبريخت . سلسلة " دليل المناضل " .
 دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٧ .
- فرج ، الفريد : مقدمة " سليمان الحلبي " . دار الكاتب العربي
 للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٩ .
- فرج ، الفريد : مقدمة " النار والزيتون " . مجلة " المسرح " . ٦٩٤ .
 القاهرة ١٩٨٠ .
- قصاب ، حسن نجاة : برتولد بريخت والعمل المسرحي . مقدمة " القيثارة
 الصغيرة للعمل المسرحي " . مجلة " المعرفة " ج ٥ .
 دمشق ١٩٦٣ .

- مكاوى ، د . عبد الغفار : مقدمة " قصائد من برتولد بريخت " . دار الكاتيب
العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .
- مكاوى ، د . عبد الغفار : مقدمة " السيد بونتيللا وتابعه ماتى " . لمريخست
سلسلة " مسرحيات عالمية " . ع ٢١ . الدار القومية
للطباعة والنشر . القاهرة . بدون تاريخ .
- ونوس ، سعد الله : مقدمة " مغامرة رأس المطوك جابر " . دار الآداب .
ط ٢ . بيروت ١٩٧٧ .

" " مقدمات اجنبية " "

=====

- بريخت ، برتولد : مقدمة " رجل برجل " . ترجمة نهيل حفار . دار
الغارابي . بيروت ١٩٧٩ .

المقابلات

"مقالات عربية"

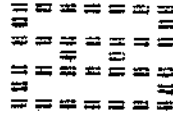
=====

- أردش ، سعد : مسرح الحكواتي وازمة المسرح العربي . مجلة "العربي"
عدد آذار . الكويت ١٩٨٠
- أردش ، سعد : المخرج في المسرح العربي المعاصر . مجلة
"الأقلام" . ع ٦٤ . بغداد ١٩٨٠ .
- أردش ، سعد : دائرة الطباشير القوقازية ، محاولة لتحقيق الاستيعاب
المصري لمسرح بريخت . مجلة "المسرح والسينما" .
ع ٢٨ . القاهرة ١٩٦٨ .
- أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت . مجلة "المجلة" . ع ١٢٣
القاهرة ١٩٦٧ .
- ادونيس ، : خواطر / نقائص في المسرح العربي . الحيسية
السرحدية . ع ٢٤ . دمشق ١٩٧٧ .
- اسكندر ، د . امير : دائرة الطباشير القوقازية . مجلة "المسرح" . ع ٢٩
القاهرة ١٩٦٩ .
- برشيد ، عبد الكريم : في التصور الاستقبالي لتعريب المسرح العربي . مجلة
"الأقلام" . ع ١٠ . بغداد ١٩٨٠ .
- بلبل ، فرحان : الادب المسرحي في سورية (القسم الثاني) . الحياة
السرحدية . ع ٧٤ . دمشق ١٩٧٩ .
- بلبل ، فرحان : شخصية المؤلف المسرحي العربي وتأثره بالتيسارات
المسرحية العالمية . مجلة "الحياة المسرحية" . ع ٢٤
دمشق ١٩٧٧ .
- تحرير مجلة "الحياة المسرحية" : فرقة مسرح الحكواتي وتجربة روجيه عساف . ع ٩ . دمشق
١٩٧٩ .
- تحرير مجلة "الطريق" : اول لقاء بين بريخت والقارىء العربي . الطريق .
ع ٥٤-٦ . بيروت ١٩٧٧ .
- حفار ، نبيل : ثلاث حكايات والاقتراب من المسرح الجوال . الحياة
السرحدية . ع ١١٤-١٢٠ . دمشق ١٩٨٠ .

- حفار ، نهيل : برتولد بريخت وحياته واعماله . الحياة المسرحية . ع ٥-٤ . دمشق ١٩٧٨ .
- حمزة ، معشوق : الطك هو الطك مرة اخرى . ملحق " الثورة " الثقافي السنة الثانية . ع ٣٤ . دمشق ١٩٧٧ .
- حمودة ، د . عبد العزيز : ملاحظات حول اخراج بريخت . مجلة " المسرح " ٢٩٤٠ . القاهرة ١٩٦٩ .
- الحمو ، د . احمد : الطك هو الطك ام الرجل هو الرجل ؟ مجلة " الموقف الادبي " . ع ٨٦ . دمشق ١٩٧٨ .
- خزندار ، شريف : خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي . مجلة " المعرفة " . ع ٣٤ . دمشق ١٩٦٤ .
- رفاعية ، ياسين : موسم المسرح في سورية (١٩٦٣-١٩٦٤) . مجلة " المعرفة " . ع ٣٤ . دمشق ١٩٦٤ .
- الراهب ، د . هاني : الطك هو الطك ، كيف استيقظ هاملت ؟ ملحق " الثورة " الثقافي . ع ٤٧ . السنة الثانية . دمشق ١٩٧٨ .
- سوداني ، فاضل : المسرح السياسي . مجلة " الحياة المسرحية " . ع ١١-١٢ . دمشق ١٩٨٠ .
- سرور ، نجيب : حيرة النقد المسرحي بين الشكل والمضمون . مجلة " المسرح " . عدد اكتوبر . القاهرة ١٩٦٧ .
- الساجر ، فواز : نحو مسرح عربي اصيل . مجلة " الاقلام " . ع ١٠ . بغداد ١٩٨٠ .
- السكري ، د . شوقي : مناهج البحث في الادب المقارن . مجلة " عالم الفكر " ع ٣ . مجلد ١١ . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨٠ .
- شيا ، د . محمد : الادب والفن والفلسفة . مجلة الفكر العربي . عدد خاص بنظرية الادب والنقد الادبي . ع ٢٥ . س ٤ بيروت ١٩٨٢ .
- عصمت ، رياض : مسرحنا العربي بين الابداع والاتباع . الحياة المسرحية . ع ٢ . دمشق ١٩٧٧ .

- عيد ، د . كمال : الاصول الفكرية عند بريخت بين التخلخل والاستمرار .
مجلة " الثقافة العربية " . عدد اكتوبر . طرابلس
(ليبيا) ١٩٧٨ .
- عيد ، د . كمال : مسرح نعمان عاشور والواقعية . مجلة " الاقلام " ع ٦٠
بغداد ١٩٨٠ .
- عبد القادر ، فاروق : الصدق التاريخي والصدق الفني في مأساة الحلاج .
مجلة المسرح . ع ٤٥ القاهرة ١٩٦٧ .
- عاشور ، نعمان : المسار الاصيل لمسرحنا المعاصر . مجلة " المسرح " .
عدد اكتوبر . القاهرة ١٩٦٧ .
- العماري ، د . لميس : برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث . مجلة
" الموقف الادبي " . ع ١٢٧ . تشرين الثاني .
دمشق ١٩٨١ .
- قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية .
ع ١٣ دمشق ١٩٨٠ .
- قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية .
ع ١٤ . دمشق ١٩٨٠ .
- قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرأة العربية . الحياة المسرحية .
ع ١١-١٢ . دمشق ١٩٨٠ .
- قرشولي ، د . عادل : لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي ؟
كتاب " مسرح التفسير في منهج برتولد بريختست " .
مطبعة الحجاز . دمشق . بدون تاريخ .
- كرومي ، د . عوني : تجرّيتي في المسرح . مجلة " الاقلام " . ع ٨ . بغداد
١٩٨٠ .
- كاتب ، مصطفى : المسرح في الجزائر . الحياة المسرحية . ع ٢ . دمشق
١٩٧٧ .
- مندور ، د . محمد : بين الفصحى والعامية في التعبير الادبي . مجلة
" حوار " . ع (مارس - ابريل) . بيروت ١٩٦٥ .

- ملا ، نديم محمد : فرقة المسرح الجديد بسيطة ومدهشة . مجلة
"الحياة المسرحية" . ع ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨ .
ونوس ، سعد الله : حول مسرحيتي "الطك هو الطك" . و "رجل برجل"
مجلة الحياة المسرحية . ع ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨ .
يونس ، د . عبد الحميد : مسرح الفولكلور . مجلة "المسرح" . عدد أكتوبر .
القاهرة ١٩٦٩ .

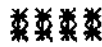


" مقالات مترجمة "

=====

- ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين . ترجمة فريدة النقاش . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ١٩٦٨ .
- بريخت ، برتولد : المسرح للمتعة ام للدراسة ؟ كتاب " الرويا الابداعية " وهو مجموعة مقالات اشرف على تنسيقها هاسكل بلوك ، وهيرمان سالنجر . ترجمة اسعد حليم . مراجعــــــــــــــــة د . محمد مندور - دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٦٦ .
- بريخت ، برتولد : ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . ترجمة صافي نازكاظم . مجلة " المسرح والسينما " . ع ٥٨ القاهرة ١٩٦٨ .
- بريخت ، برتولد : نصوص حول مهنة الممثل . ترجمة قيس الزبيدي . مجلة " الحياة المسرحية " . ع ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨ .
- بريخت ، برتولد : شراء النحاس " الليلة الاولى) . ترجمة نبيل حفار . مجلة " الحياة المسرحية " . ع ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨ .
- بريخت ، برتولد : شراء النحاس " الليلة الثانية) . ترجمة عبد الله عويشق . الحياة المسرحية . ع ٤-٥ . دمشق ١٩٧٨ .
- بريخت ، برتولد : المسرح التجريبي . ترجمة قيس الزبيدي . كتاب " مسرح التفسير " . مطبعة الحجاز . دمشق بسدون تاريخ .
- بريخت ، برتولد : خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة . ترجمة نبيل حفار . كتاب " مسرح التفسير " . مطبعة الحجاز . دمشق . بدون تاريخ .
- جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ترجمة فاروق عبد القادر . مجلة " المسرح " . عدد ديسمبر . القاهرة ١٩٦٨ .

- د ميشيتز : بريخت وعلم الجمال . ترجمة قيس الزبيدي . كتاب
" مسرح التفسير في منهج برتولد بريخت الفني " .
مطبعة الحجاز . دمشق . بدون تاريخ .
سوفين ، داركو : المرأة والدينامو . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد .
مجلة " المسرح " . ع ٢٨ . ديسمبر . القاهرة
١٩٦٨ .
شريد ر ، ماكس : الاسلوب المسرحي عند بريخت . ترجمة محمد خليل
خليفة . كتاب " مسرح التفسير " آتف الذكر .
شريد ر ، ماكس : عمل بريخت مع الممثلين . ترجمة محمد خليل خليفة .
كتاب " مسرح التفسير " الاتف الذكر .
متنتسفاي ، فيرنر : بريخت ١٩٢٣ . ترجمة توفيق الاسدي . كتاب
" مسرح التفسير " الاتف الذكر .



الاحادیث (المقابلات)

- تحرير مجلة " المعرفة " : استفتاء عن قضايا المسرح . ع ٣٤ . دمشق ١٩٦٤
- تحرير مجلة " المعرفة " : استفتاء ادبي بعشرة أسئلة . ع ٤٢ . دمشق ١٩٦٥
- عاشور ، نعمان : نعمان عاشور يتحدث عن فنه وسرحه . حديث اجسراه
مهدي الحسيني . مجلة " المسرح والسينما " . ع ٥٦-٥٥ .
القاهرة ١٩٦٨ .
- عدة متحدثين : ندوة المسرح الاردني . مجلة " الفنون " . وزارة الثقافة
والشباب بالاردن . ع ٢٤ . عمان ١٩٧٨ .
- الراعي ، د . علي : حوار مع د . علي الراعي اجراه علي مزاحم عباس .
الاقلام . ع ١١٤ . بغداد ١٩٧٩ .
- تحرير مجلة " الحياة المسرحية " : مسرحيون يتحدثون عن مساهمهم . ع ٩ . دمشق ١٩٧٩ .
- حوار تلفزيوني مع محمود دياب ، اجراه رياض عصمت . برنامج " حوار " .
التلفزيون السوري . يوم ١٠/١١ . دمشق ١٩٨٠ .
- تحرير مجلة " الحياة المسرحية " : ندوة مع فرقة زيادة الرحباني . ع ١٤ . دمشق ١٩٨٠
- عساف ، روجيه : روجيه عساف وفرقة مسرح الحكواتي ، حوار اجراه سعيد
طه . الاقلام . ع ٨٤ . بغداد ١٩٨٠ .
- حوار للباحث مع الاستاذ نبيل حفار . المركز الثقافي الالماني .
(المانيا الديمقراطية) . دمشق ١٩٨١ .
- العماري ، الدكتور لميس : حوار مع سيد احمد اقوي . الحياة المسرحية .
ع ١٥-١٦ . دمشق ١٩٨١ .
- حوار للباحث مع الاستاذ معين بسيسو . يوم الثلاثاء ١٩/٥ . فندق الجلاء . دمشق
١٩٨٢ .
- حوار قصير للباحث مع الاستاذ ولبد اخلاصي . المسرح القومي . مساء يوم ٦/٤ . دمشق
١٩٨٢ .
- مقابلة مع محمود دياب حول اعطاله وافكاره المسرحية . حوار اجراه نبيل فرج . مجلة
" المسرح " . ع ٦٢ . القاهرة ١٩٦٩ .
- حوار للباحث مع الاستاذ سعد الله ونوس . مسرح القباني . دمشق . يوم ١٤/٤/١٩٨٣
- حوار للباحث مع الاستاذ اسعد قضة ، مديرة المسارح (دمشق) في ١٢/٤/١٩٨٣ .
- حوار للباحث مع الاستاذ فرحان بلبل . المسرح القومي (دمشق) يوم ١٢/٤/١٩٨٣

المروض السرحية

: السندباد . (قدم العرض في اطار مهرجان المسرح
الجامعي) . اخراج محمد دروي . نيسان . المسرح
القومي . دمشق ١٩٨١ .

المهادي وسامير

: سهرة مع ابي خليل القباني (قدم العرض بوصفه مشروعا
لتخرج لفيف من طلبة السنة الرابعة بالمعهد العالي
للفنون المسرحية - قسم التمثيل) . اخراج فواز الساجر .
نهاية موسم ١٩٨٠-١٩٨١ .

ونوس ، سعد الله

: علي جناح التبريزي وتابعه قفه . اخراج الاستاذ حسين
أدلي . المسرح القومي . دمشق . موسم ١٩٨٠-١٩٨١
: أفول القمر . اخراج حسين أدلي . المسرح القومي .
دمشق . موسم ١٩٨٢-١٩٨٣ .

فرج ، ألفريد

: لاترهب حد السيف . المسرح القومي . اخراج محمود
خضور . دمشق في ١٢/٤/١٩٨٣ .

شتاينيك ، جان

بلبل ، فرحان

* ملاحظة :

لقد اكتفيت بذكر العروض التي استفدت منها بطريقة
مباشرة في بحثي ، أما العروض الأخرى - سواء لأعمال
بريخت أو لأعمال غيره - التي تقدر بالعشرات فقد استفدت
منها بطريقة غير مباشرة ، ولذا لم أحرص على ذكرها فسي
هذا المقام .

النصوص والدراسات الأجنبية

- Brecht, Bertolt: Ecrits sur le théâtre. Textes français de Jean Tailleur et GUY Delfel et de Béatrice Perrgaux et Jean Jourdheuil. Vol 1. Edition "L'Arche" .Paris 1972.
- Brecht, Bertolt: Théâtre Complet. Textes français de Bernard Sobel, Jean Dufour, Maurice Regnaut, André Steiger, Bernar Lotholary et André Gisselbrecht, Vol 3. Edition L'Arche. Paris 1976.
- Brecht, Bertolt: Théâtre complet. Textes Français de Jean-Claude Hémery, Geneviève Serreau, Gilbert Badia, Edouard Pfrimmer, et Claude Duchet. T.2. Edition L'Arche. Paris 1977.
- Brecht, Bertolt: Théâtre Complet. Textes français de Gilbert Badia, Armand Jacob, Edouard Pfrimmer, Guilevice, Jeanne Stern. Vol 4. Edition L'Arche .Paris 1978.
- Brecht, Bertolt: Journaux 1920-1922 + Notes autobiographiques 1920-1954. Texte Français de Michel Cadot. Edition L'Arche, Paris 1978.
- Brecht, Bertolt: Théâtre Complet. Textes Français de Guillevic, Sylvie Muller, Jean Jourdheuil, Benno Besson, et Geneviève Serreau. Vol 1. Edition L'Arche, Paris 1979.
- Camus, Albert: Les Justes. Collection Folio. Edition Gallimard Paris 1950.
- Dort, Bernard: Lecture de Bercht (Pédagogie et forme épique) Editions du Seuil. Paris 1960.
- Duvignaud, Jean: Rencontre de civilisation et participation des publics dans le théâtre Maghrébin Contemporain. Voir "Le théâtre arabe". Ouvrage publié sous la direction de Nada toumiche. Unesco. Paris 1969.
- Guyard, M.F : La littérature Comparée. Press Universitaires, de France. Collection "Que s'ais-je". N° 499 Paris 1969.
- Notes additionnelles du "Cid" par P. Corneille. Librairie Larousse. Paris 1970.

فهرس

الاء _____ لام

(أ)

٢١٩	:	الفنج
٣٤	:	البي ، ادوارد
٢٩٠ ، ١٠٤	:	آرتو ، أنثونا
١٦٨ ، ١٦٣ ، ١٥٩ ، ١٥٨ ، ١٥٦ ، ١٣٥ ، ١٣٤	:	آدم
٢٥٥ ، ٢٤٩ ، ١٧١	:	
٢٤٢	:	آراموف
٢٣٥ ، ٢٣٣ ، ١٢٤	:	الاعا
٣١	:	آنا
١٣٨ ، ١١٩	:	الأيوبي ، صلاح الدين
٢٢٨ ، ١٩٨ ، ١٢٩	:	الاعرج ، حداية
٢٤٣	:	الاعشى
٧٦ ، ٧٣ ، ٦٨ ، ٦٧ ، ٥٥ ، ٤٩ ، ٤٦ ، ٢٥	:	الأم ، شجاعة
٢٠٦ ، ١٧٠ ، ١٦٣	:	
٧٠	:	الأصبحي ، منير صلاحي
٣٥ ، ١٣٣ ، ١٢٤	:	أبو العطا ، الحاج
٢٩١ ، ٢٥٣ ، ٢٤٠ ، ١٩٥ ، ١٨٨ ، ٤٧	:	أبو الهيجاء ، نواف
١٧١ ، ١٦٩ ، ١٦٧ ، ١٥٢ ، ١٥١	:	أبو ابراهيم
١٥٤	:	أبو شارب
١٦٩ ، ١٦٧	:	أبو حازم
١٦٩	:	أبو محمود
٣٠٨ ، ٣٠٦ ، ٢٠٨ ، ١٧٥ ، ١٧٢ ، ١٢٢	:	أبو عزة
٣١٩ ، ٣١٨ ، ٣١٧ ، ٣١٤ ، ٣١٢ ، ٣١١	:	
١٧٠ ، ١٥٩ ، ١٥٨ ، ١٤٧	:	أبو الفضول
٢٠٦	:	أبو محمد
٢٥٨	:	أبو خاطر
١٤١	:	أبو أحمد
٢٠٩	:	أبو الروس
٢٠٩	:	أبو الكيف
٢٨	:	أبو ديس ، منير
٣١٩ ، ٣٠٦ ، ٣٠٥	:	أبو الحسن ، الحففل
٢٧٠	:	أبو شريف
١٢٠	:	ابن أيوب ، غانم
٢٥٧ ، ١٨٣ ، ١٢٨	:	ابن النعمان ، خالد

١٧١	:	ابن داود ، منكتم
٢٣٢	:	ابن سليمان
٢٣٢	:	ابن سريج
٢٨٩	:	ابن ذريل ، عدنان
٢٣٨	:	ابن دانيال
٢٥٩	:	ابن محمد ، عبد الله
٦١	:	ابن نبي ، مالك
- ١٨٤-١٥٨-١٥٧-١٥٤-١٤٩-١٢٨-١٢٥-١٢٢	:	ابراهيم
٠ ٢٨٨-٢٢٢-٢٠٩-٢٠٥	:	
٠ ١١٠-٧٤-٦٥	:	أبيض ، جورج
٣٠	:	أبيقور
٠ ٢٢٠-٢١٩-٢١٦-١٦٥-١٤٧	:	ابسن ، هنريك
٢٦١	:	احمد
- ١٦٤-١٥٧-١٤٦-١٤٥-١٢٧-١٢٦-١٢٥-١٢٢	:	اخلاصي ، وليد
- ٢١٢-٢٠٨-٢٠٥-٢٠٤-٢٠٠-١٩٧-١٨٤-١٧٢	:	
٠ ٢٩١-٢٨٨-٢٥٩-٢٥٨-٢٥٧-٢٢٢	:	
- ١٥٤-١٥٣-١٤٦-١٣٩-١٢٠-١١٤-٨١-٤-٣	:	ادريس ، د . يوسف
- ٢٢٤-٢١٣-٢٠٩-٢٠٢-١٧٩-١٦٣-١٦٢-١٥٩	:	
٣٠٠-٢٩٩-٢٣٩-٢٨١-٢٧٨-٢٤٠-٢٣٧-٢٢٧	:	
٠ ٣١٣	:	
٢٧٤-٢٦٧-٢٦٦-٢٦٢-٢٦٠-٢٥٩-٢٥٢	:	ادريس ، د . سهيل
٢٤	:	ادوارد (الثاني)
٠ ٢٤٣-٢٣٦-٢٢٨-٢٢٧-٢٢٦	:	ادونيس
٠ ١١٨-٧٦	:	ادلبي ، حسين
- ١٠٣-١٠٠-٩٤-٩٣-٧٠-٤٥-٤٤-٤٣-٤٠-٣٩	:	أرسطوطاليس
٠ ٢٧٨-٢١٤-١٢٥-١٢٣-١١٦	:	
١٧٧	:	أراغون ، لويس
١٠٩-٩٧-٨٦-٨٥-٨٤-٨٢-٧٩-٧٨-٧٤-٧٣-٧١	:	أردش ، سعد
١١٠	:	
١٥٨	:	أزدك
١٨٤	:	اسماعيل
٢١٥-٢١٤	:	اسخيل
٨٥-٧٨	:	اسكندر ، د . أمير
٧٦	:	الأسدي ، جواد
٧٠	:	الأسدي ، توفيق
٧٠	:	أسعد ، د . سامية أحمد
١٣٩-١٣٨-١١٩	:	أسامة

١٥٧-٤٠	:	أفلاطون
٧٧	:	أقوي ، أحمد
٢٤٣	:	ألبا ، برناردا
٢٦٢-٢٦١-٢٦٠-٢٥٩	:	الياس
٤١	:	اليزابيث
٢١٤	:	اليكترا
٧٥	:	أصينة (الأم)
١٤٩	:	أم غزالة
٣٢١	:	أم عزة
٤٧	:	أنطوان
٥٢	:	أناتول
٥٢-٢٥	:	أنثيفون
٢٤٢	:	انجلز
٧٠-٥٤-٤٦	:	أوين ، فريدريك
٦٨-٥	:	أوى ، أرتورو
٨٧	:	أوزبورن ، جون
٣١٩-٢٤٧-٢٤٦-٤٠	:	أوديب
٢٢-١٢	:	أولبريشت ، فالتر
٢٤٣	:	أوكاسي ، شون
٢١٩	:	أوزوالد
٢١٩-٢١٤	:	أوريست
١٥٤	:	أورو
١٧٤	:	أيمن
٩	:	اينفر ، بلاندينه
٧٠-٢٦-٢٢-٢١-٢٠-٦	:	ايسلن ، مارتن

(ب)

٢٤٢	:	باكثير ، علي أحمد
٢٤٢	:	بالزاك
١٣٤	:	باشا ، كاظم
٢٨٢	:	الباشا
١٧١	:	بالوظ
٦٢	:	بتهوفن
٣١٩-٢٤٥	:	بجماليون

۱۰۱	:	البحرة، نصر الدين
۶۸-۶۷-۵۶-۲۲	:	بدوى، د. عبدالرحمن
۱۷۷-۱۶۴	:	بدور
۱۷۷	:	بدر
۱۸-۱۷-۱۶-۱۵-۱۴-۱۳-۱۱-۱۰-۹-۸-۷-۶-۵-۳	:	بريخت، برتولد
۳۱-۳۰-۲۹-۲۸-۲۷-۲۶-۲۵-۲۴-۲۳-۲۲-۲۱-۲۰-۱۹		
۴۳-۴۲-۴۱-۴۰-۳۹-۳۸-۳۷-۳۶-۳۵-۳۴-۳۳-۳۲		
۵۵-۵۴-۵۳-۵۲-۵۱-۵۰-۴۹-۴۸-۴۷-۴۶-۴۵-۴۴		
۶۸-۶۷-۶۶-۶۵-۶۴-۶۳-۶۲-۶۱-۶۰-۵۹-۵۸-۵۷-۵۶		
۸۰-۷۹-۷۸-۷۷-۷۶-۷۵-۷۴-۷۳-۷۲-۷۱-۷۰-۶۹		
- ۹۲-۹۱-۸۹-۸۸-۸۷-۸۶-۸۵-۸۴-۸۳-۸۲-۸۱		
- ۱۰۷-۱۰۶-۱۰۵-۱۰۴-۱۰۳-۱۰۲-۹۹-۹۸-۹۷-۹۶		
- ۱۱۷-۱۱۵-۱۱۴-۱۱۳-۱۱۲-۱۱۱-۱۰۹-۱۰۸		
- ۱۲۹-۱۲۸-۱۲۷-۱۲۵-۱۲۳-۱۲۱-۱۲۰-۱۱۸		
- ۱۵۶-۱۵۵-۱۴۸-۱۴۷-۱۴۳-۱۴۰-۱۳۵-۱۳۰		
- ۱۷۰-۱۶۹-۱۶۸-۱۶۵-۱۶۳-۱۵۹-۱۵۸-۱۵۷		
- ۱۹۰-۱۸۹-۱۸۷-۱۸۵-۱۸۲-۱۷۵-۱۷۴-۱۷۳		
- ۲۱۶-۲۱۴-۲۱۱-۲۱۰-۲۰۷-۲۰۱-۱۹۵-۱۹۱		
- ۲۵۵-۲۴۲-۲۴۰-۲۳۷-۲۳۵-۲۳۴-۲۲۸-۲۲۱		
- ۲۸۷-۲۸۳-۲۸۲-۲۸۱-۲۸۰-۲۷۹-۲۷۸-۲۷۷		
- ۳۱۰-۳۰۹-۳۰۸-۳۰۴-۲۹۸-۲۹۲-۲۹۱-۲۸۸		
• ۳۲۷-۳۲۵-۳۲۰-۳۱۸-۳۱۷		
۹	:	بريخت، فالتر
۶	:	برادلي
۷۰-۵۲-۱۵	:	بروستانين، رورت
۲۸	:	بركات، محمد
۱۵۷	:	برجسون، هنري
۶۸	:	برانية، مصطفى
۲۲۵	:	برشيد، عبد الكريم
۳۱۹	:	بروشويس
۱۶۸-۱۶۴-۱۶۰-۱۴۳-۱۳۱-۱۳۰-۸۱-۷۸-۷۷-۶	:	بسيسو، معين
- ۲۳۶-۲۰۵-۲۰۱-۱۹۶-۱۸۹-۱۸۷-۱۸۲-۱۷۶		
- ۲۹۵-۲۹۴-۲۹۱-۲۵۸-۲۵۴-۲۵۳-۲۴۱-۲۴۰		
• ۲۹۸-۲۹۶-۲۹۷		
۱۸۲-۹۸-۹۷-۴۸-۴۷-۳۵-۱۰	:	بسكاتور، تارفين
۳۴-۲۹	:	بوشنر، جورج
۷۲-۷۰	:	البشلاوى، عبد الحليم
۳۴-۳۱-۳۰-۲۷-۲۴	:	بعل

٣١٠-٣٠٩	:	بغبيك ، لوكاريا
٢٣٩	:	بقوش ، ياسين
٢٨٨-٢٠٣-٢٠٢-٢٠١	:	البكرى
١٣٥-١٣٣-١٣١-١٢٥-١٢٤-١١٩-٩٦-٨١-٧٨-٦	:	بليل ، فرحان
- ١٦٩-١٦٨-١٥٩-١٥٧-١٥٦-١٥٣-١٤٧-١٣٩		
- ٢١٦-٢١٢-٢٠٦-٢٠٥-٢٠٤-٢٠٣-١٨٩-١٧١		
- ٢٥٣-٢٤٠-٢٣٥-٢٣٤-٢٢٢-٢٢١-٢١٩-٢١٧		
٣٠٤-٢٩١-٢٣٩-٢٥٨-٢٥٧-٢٥٦-٢٥٥-٢٥٤		
٢٦٧	:	بلغور
٢٦٤	:	البليسي ، حياة
٧٠-٣٠-٢٧-٢٦	:	بنجامان ، فالتر
٧١-٤٦-٦	:	بنقلي ، اريك
-١٥٦-١٣٢-١٢٣-٨٦-٧٧-٧٦-٦٧-٥٥-٢٥-٢٢	:	بونتيلا
٣٠٩-٢٠٦-١٧٠-١٥٨		
٢٠	:	بوذا
٢٧٧-٨٧-٧٧	:	بوتيسيفا ، تمارا الكساندروفنا
٧٠	:	بوش ، ارنست
٧٣	:	بوكروغ ، مخلوف
٢٨٣-٢٢٩-١٦٣	:	بيكيت ، صموئيل
٦١	:	بيرك ، جاك
٢٤٣-٢١٦-٢١٤-٢٠٤-١٦٥-٨٧-٥٤	:	بيراند يللو ، لوجي
١٢٦	:	بييرس ، الظاهر
٧٦	:	بينفتس

(ت)

-١٩٠-١٦٨-١٥٩-١٥٨-١٥٧-١٣٥-١٣٢-١٢٣	:	التبريزي ، علي جناح
٠ ٣٠٦-٢٣٩-٢٩٠-٢٥٢-٢٤١-٢٤٠-٢١٦		
١٦٩	:	تحسين
٩١	:	تروتسكي
٢٤٦	:	ترسياس
١٠	:	تسوف ، مارنة
٢٧٩	:	تشومسكي
٢٤٢-٢٢٠-٢١٩-٢١٨-٢١٧-٢١٦-١٦٨	:	تشيكوف ، انطون
١٦٨	:	التيكرز
١٥٨-٨٨-٢٦	:	توراندوت
١٠	:	توكماير ، كارل
٧٠-٥٩-٥٨-٥٧	:	توشار ، بيير آجيه

(ج)

٣٣	:	جارجا
٦٩	:	جاد ، ليلي
٣٠٥-٢٣٩-٢٤١-١٧١-١٦٩-١٥٧-١٢٧-١٢٣	:	جابر (الملوک)
٢٤	:	جاي ، جان
٢٨٩	:	جاكوسون
٦٢	:	جبران ، جبران خليل
٧١	:	جبرا ، د . جبرا ابراهيم
٩٨-٧٦	:	جحا
١٣	:	جریم ، رينهولد
٩٩	:	جراجرة ، عيسى
١٢٢	:	الجزائري ، غسان ماهر
١٢٧	:	جليلة
٩٩-٨٦-٨٠-٧٩-٧٧	:	جلال ، ابراهيم
٦٨-٦٧-٦٢	:	الجهيم ، صباح
٢٤٣	:	جونو
٢٤٧	:	جوكاستا
٣٠٧	:	الجوهري ، علي بن علي
٢٦	:	جوان ، دون
- ٢٥٤-٢٤١-٢٠٥-٢٠١-١٨٢-١٤٣-١٣١-١٣٠	:	جيفارا
٢٩٦-٢٩٥-٢٥٨	:	
٢٥٨	:	الجيار ، حسين
٣١٨-٣٠٩	:	جيب ، جرايا
٧١	:	جيلطان ، ريتشارد
٧٦	:	جيحي ، مانويل

(ح)

- ١٦٨-١٦٤-١٦٢-١٦٠-١٥٥-١٥٤-١٢١-١٢٠	:	حبيبي ، اميل
- ٢٩٨-٢٩١-٢٨٨-٢٤٠-٢٣٧-١٨٩-١٧٧-١٧٦	:	
٣٢٠-٣٠١-٣٠٠-٢٩٩	:	
٧٦	:	حرب ، يوسف
٨٣-٨٢-٧٥-٦٩-٦٥	:	حسن ، نجاة قصاب
١١١	:	الحسين
١٠٣-٨٨-٨٢-٧٩-٧٨-٦٩-٦٨-٦٧-٦٦-٦٥	:	حفار ، نويل
٦١	:	حقي ، يحيى
٢٢٧-٢٢٤-٢٢١-١٢٣-١١٤-١١٣-٦٢-٦١-٤-٣	:	الحكيم ، توفيق
- ٢٩١-٢٥٢-٢٥١-٢٤٨-٢٤٧-٢٤٦-٢٤٥-٢٤٤	:	
٢٩٨	:	

٦٩	:	حليم ، اسعد
٢٣٤-٢٣٣-٢٣٢	:	الحلاج
- ٢٢٩-٢٢٨-٢١٦-١٩٩-١٩٨-١٢٩-١٢٢-٩٣	:	الحلبي ، سليمان
٢٩٠-٢٤٠	:	
١٠٦	:	حمودة ، د. عبدالعزيز
٢٣٥-١٣٥-١٣٤-١٣٣-١٢٤	:	حمدان
٣٠٩-٣٠٨-٩٢-٦٩	:	الحمو ، د. أحمد
٢٣٢	:	الحمادي ، ابو عمر
١٦٣	:	حوا
٦٨-٦٧	:	حورانية ، سعيد
١٨٠-١٧٨-١٧٥-١٧٢-١٣٧-١٣٥	:	حيرة
١٨٠-١٧٨-١٧٥-١٧٢-١٣٧-١٣٥	:	حيران
٧٠	:	حيدر ، د. احمد

(خ)

٦٨	:	الخادم ، سعد
١٣٤	:	خانم ، نوزات
٨٢-٧٥-٧٢	:	خزندار ، شريف
١١٥-١٠٠-٩٢	:	خشية ، سامي
٢١٧	:	خضور ، محمود
٢٣٧-٦	:	الخطيب ، د. حسام
٦	:	الخطيب ، محمد كامل
٢٠٨-٢٠٧	:	خليل
٢٦٥-٢٦٤	:	خليل ، محمد علي
٥٤-٤٦	:	خوان
٧٦	:	خوري ، جلال
٢٨٠-٢٧٧	:	الخياط ، محسن

(د)

٣١٩-٢٠٦-١٧٤-١٤٨-١٢٣-٨٨-٢٥-١٠	:	دارك ، جان
١٤٩	:	دبا ، محمد علي
١٥٣	:	دراغون ، أوزالدو
١٧٦	:	درويش ، محمود
٢٤٣	:	الدسوقي ، د. عمر
١٦٨-١٦١	:	الدغل

٢٧٠	:	دهان ، جبرائيل
٨٠-٢٧-٢٢-١١	:	دور ، برنار
٦٨-٢٧	:	دودو ، د . أبو العييد
٢٤٣	:	دوستوفسكي ، فهدور
٢٨١-٢٧٨	:	دوفينيود ، جون
٨٧	:	دورينمات ، فريدريك
-١٨٨-١٦٨-١٥٨-١٤٧-١٣٨-١٣٢-١١٩-٨١	:	دياب ، محمود
٢٥٣-٢٥٢-٢٤١-٢٤٠-٢٣٧-٢١٢-٢٠٥-٢٠١	:	
٠ ٢٩٩-٢٣٩-٢٩٠-٢٨٨-٢٨٠-٢٧٧-٢٥٤	:	
٧٣	:	ديوب ، فيصل
١٢١	:	دييلين
٨٥	:	ديساو ، بول
٢٤٢	:	ديب ، محمد
(ر)		
٢٤٣	:	راسين ، جان
٢١٨-٢١٧	:	رافنسكي (مدام)
١٠	:	راينهارت ، ماكس
٣٠٩	:	الراهب ، د . هاني
٢٩٧-٢٣٩-٢٣٨-٢٤١-٢٣٥-١١٢-٩٣-٦	:	الراعي ، د . علي
٢٦٢-٢٦٠	:	راشيل
١٦٧	:	راضي ، احمد
١١٠	:	الرحباني ، زياد
٢٠٣	:	رشيد
-١٩٩-١٨٤-١٨٣-١٢٨-١٢٧-١٢٢-٩٣-٢٨	:	رشدی ، د . رشاد
٢٩٢-٢٩١-٢٨٨-٢٥٧-٢٠٢	:	
٣٠٥-١٦٠-١٤١-١٢٠	:	الرشيد ، هرون
١٨٥	:	رضا ، رشيد
٢٧٥-٢٥٢-٢٥١-٢٤٩-٢٤٨	:	رضوان ، فتحي
٧٧	:	رفيق ، علي
٢٨٢	:	رقية (هانم)
٢٤	:	رلكه
٧٤	:	رسمين
٢٧	:	روسو ، جان جاك
٦٣	:	رينان
٢٣٨-١١٠-٧٤	:	الريحاني ، نجيب
٣٠٧	:	ريحان
٧٦	:	رشار ، ميشال

(ز)

٣٢١-٣٢٠-٣١٥-٣٠٨	:	زاهد
١٤٢	:	زبيدة
٧٠-٦٩	:	الزبيدي ، قيس
٢٣٧	:	الزوزور
٦٢	:	زعيتر ، عادل
٧٠	:	زوندي ، بيتر
٢٦٥-٢٦٤	:	زيدان ، حلوة
٦٢	:	الزيات ، أحمد حسن
٧٠	:	الزين ، أميرة
١٧٧	:	زياد ، توفيق
٢٦٢-٢٦١-٢٦٠-٢٥٩	:	زياد
٢٥٤	:	زينب

(س)

٢٤٢-٢٢٣-٥٤	:	سارتر ، جان بول
١٨٥-١٠٣-٩٩	:	الساجر ، فواز
٢٩٠-٢٤٠-٢٢٨-٢١٦-٢١٥-٢١٤-١٢٧	:	سالم ، الزير
٢١٣-١٩٧-١٩٦-١٤٣-١٤٢	:	سامي
٢٠٠-١٦٩-١٥٣-١٣٩	:	سامر
١٣٢	:	سانشو
٣٢-٣١	:	سبارتاكوس
٢١	:	ستالين
٧٠-٥٠	:	ستيان ، ج . ل
١٠٥-١٠٤-٤٥	:	ستانسلافسكي ، قسطنطين
٣٠١-٣٠٠	:	ست الحسن
٩٥	:	سترنديج
٨٧-٤	:	سرور ، نجيب
٢٦١-٢٦٠-٢٥٩-٢٥٤-٢٣١-٢٠٢-١٧٤-١٧٢	:	سعيد
٢٦٢	:	
٢٠٨-٢٠٧	:	سلطان
٢٤٥	:	سليمان (الحكيم)
٢٩٧-٢٩٦-١٩٤-١٧٠-١٦٩-١٥٢-١٢٧	:	سلمي
٢٣٠	:	السمندل
١٦٩	:	سنمار
٢٨٦-١٦١	:	السندبان

۲۷۸-۲۴۶-۲۴۳-۲۵	:	سوفوكل
۷۱-۲۷	:	سوفين ، داركو
۱۰۷	:	سوداني ، فاضل
۱۰۱	:	سوريو
۲۱۹-۲۱۸	:	سونيا
۴	:	السويسي ، المنصف
۸۰	:	سيرو ، جون ماري
۶۴	:	سيمونوف
۲۸۴-۱۶۹-۱۰۷-۴۴	:	سينيكا
۱۳۲	:	سيرفانتس ، ميغيل
۱۷۷	:	السياب ، بدر شاكر

(ش)

۲۲۳	:	شاكر
۲۰۳-۱۹۱-۱۷۳-۱۶۷	:	الشاعر ، عبد الفني
۶۲	:	الشابي ، أبو القاسم
۲۳۴-۲۳۳	:	الشبلي
۱۱۸	:	شتاينيك ، جون
۱۶۵	:	شتيرنبرغ
۹۸	:	شرف ، ليلس
۲۹۲	:	شريد ، ماكس
۲۹۶-۱۷۰-۱۲۷-۱۰۶-۹۳	:	الشرقاوي ، عبد الرحمن
۶۸-۶۷	:	الشرقاوي ، بكر
- ۲۱۴-۱۶۵-۱۴۷-۹۵-۹۴-۸۶-۸۳-۲۵-۲۴	:	شكسبير ، ولیم
۲۹۸-۲۴۳-۲۱۶-۲۱۵	:	
۷۷-۲۵	:	شفيك
۲۸۹	:	شكوفسكي
۳۳	:	شلينك
۲۳۸	:	شمهورش
۲۰۶-۱۷۰-۷۴	:	شن تي
۵۲	:	شنيتزلر
۲۴۸-۲۴۷-۲۴۵-۱۲۰-۶۲-۶۱	:	شهرزاد
۲۴۷-۲۴۵	:	شهریار
۶۲	:	شونهور
۲۹۳-۲۲۱	:	شوقي ، أحمد
۲۱۶-۱۵۷-۹۱-۵۴	:	شو ، جورج برنارد
۶۲	:	شيلر

(ص)

٦١	:	صالح ، الطيب
٢٥٤	:	صالح
٧١	:	صبرى ، احمد محمود
٧٥ - ٦٥	:	الصبان ، د . رفيق
٤	:	الصدىقي ، الطيب
٢٥٦	:	صعب
- ٢٠٩-٢٠٥-١٨٤-١٥٨-١٥٧-١٢٨-١٢٥-١٢٢	:	صفية
٠ ٢٨٨-٢٢٢	:	
٢٠٧	:	صلاح
٢٢٨	:	صنوع ، يعقوب

(ط)

٦٢	:	طرابيشي ، جورج
٣١٥-٣١٢-٣٠٨	:	طه ، الشيخ
٢٧٥-١٨٥	:	الطهطاوى ، رفاعه
١٣٤	:	طوران

(ع)

- ٢٢٨-٢٨٢-٢٨١-٢٧٨-٢٧٥-٢٥٢-٢٢٣-١٠٣	:	عاشور ، نعمان
١٢٥-١٢٣-١٢٢-١٠٤-٩٩-٩٧-٨٢-٨١-٧٩-٧٨-٤	:	العاني ، يوسف
- ١٥٧-١٥٢-١٣٨-١٣٧-١٣٥-١٣١-١٢٨-١٢٧	:	
- ١٦٩-١٦٨-١٦٧-١٦٥-١٦٤-١٦٣-١٦٢-١٥٨	:	
- ١٨٩-١٨٧-١٨٦-١٨٥-١٨٣-١٨١-١٧٨-١٧٢	:	
- ٢٥٣-٢٥٢-٢٤١-٢٣٦-٢٣٥-٢٢٣-٢١٢-٢٠٨	:	
٠ ٢٩٩-٢٩٨-٢٩١-٢٣٩-٢٩٠-٢٥٦-٢٥٥	:	
٢٤٦-١٨٤-١٠٧-١٠٣-٩٩-٩٦-٧٢	:	العالم ، محمود امين
٢٦٥-٢٦٤	:	المايش ، محمد
٣٢٢-٣٢١-١٦٩-١٦٧	:	عبد الرحمن
١٤٩	:	عبد الحفيظ
٣٠٢	:	عبد الظاهر
٣٠٢	:	عبد الباقي
١٠٥	:	عبد الحميد ، سامي
٢٢٤-٢٢٣-٢٢٢-٢٣١-٢٢٩-١٧١-١٦٤-١٥٧-١١٩	:	عبد الصبور ، صلاح
٠ ٢٩٧-٢٥٢-٢٤١	:	

١٩٤-١٩٣-١٧٥-١٧١-١٦٩-١٦٧-١٥٢	:	عباد
٣٢٢-٢٥٦	:	عبادة
-٢٥٩-٢١٢-١٧٢-١٦٨-١٥٨-١٤٦-١٤٥	:	عبدربه (عبيدو)
٣٢١-٣٢٠-٣١٧-٣١٦-٣١٥-٣١١-٣٠٨-٣٠٧	:	عبيد
٦٩	:	عبد الوهاب ، فاروق
١٨٥	:	عبد ه ، محمد
٧١	:	عبد ه ، أحمد
٧٢-٣٤	:	عبود ، حنا
٣١٦-٣١٥-٣١٤-٣١٢-٣١١-٣٠٨-٣٠٧-٣٠٦	:	عرقوب
١٤٠-٩٧-٧٢-٤٢-٦	:	عرسان ، علي عقله
٦١	:	العروى ، د . عبد الله
٧٦-٧٢-٧٠-٦٩	:	العريس ، ابراهيم
٣٢١	:	عزت
٣١٧-٣١٦-٣١٥-٣٠٨-٣٠٧	:	عزة
٦٦	:	المزوني ، عارف
١١٢-١٠٩-٧٦	:	عساف ، روجيه
١١٥-١٠١-١٠٠	:	العشرى ، فتحي
٢٥٥-٢٢٩-١٩٠	:	عصمت ، رياض
٢٥١-٢٥٠-٢٤٩-٢٤٨	:	عصماء
٢٣٨	:	عطوة
٤٠	:	عطيل
٦٢	:	علوش ، ناجي
٤	:	الملج ، أحمد الطيب
١٧١	:	الملقسي ، محمد
٢٥٤	:	عمر
١٦٦	:	العمرى ، محمود
٢٨٤-١٢٤-٧٢	:	العطارى ، د . لميس
٢٤٧	:	عنان
٢٥٨-١٤٣	:	عوض ، ريتا
١١٦-٩٤-٩٣-٧٢-٦١-٦	:	عوض ، د . لويس
٦٩	:	عويشق ، عبد الله
٢٨٢-٢٨٢-٢٧٩-٢٧٧-١١٥-٩٨-٧٢-٢٨	:	عيد ، د . كمال
٦٥	:	عيد ، عزيز
٦٨	:	عيتاني ، محمد
١٦٩-١٦٧-١٢٦	:	عيسى ، محمود
٢٨٦	:	عيادى ، سمير
٢٣٩	:	عيواظ

(غ)

١٥٦-٧٤-٦٨-٦٧-٥٨-٥٧-٥٥-٤٣-٢٥	:	غالبيليه
٣١٩-٣١٨-٣١٧-٣٠٩-١٧٤-٥٧	:	غاي ، غالي
٢٨٨	:	الغواي
٩١	:	غارودي ، روجيه
١٦٦-١٦٠-١٤١-١٤٠	:	الغبيرا ، الشيخ سميد
٢٣٨	:	غريب
١٧٥-١٧٠-١٠٥-٤٦	:	غروشا
١٦٩-١٥٣	:	غمرة
١٦٩	:	غنية
٢٣٩	:	غوار
٢٢٩-١٦٣	:	غودو
٢٤٢-٨١-٦٣-٦٢-٢٤	:	غوتة
٢٢٣-٦٤-٢٥	:	غوركى ، ماكسيم

(ف)

٢٦	:	فاركار
٨١	:	فاوست
٩٧	:	فايس ، بيتير
٧٠	:	فايلر ، كيته رلك
٢١٩-٢١٨-٢١٦	:	فانيا ، الخال
٦٢	:	فاغتر
٨٥-٧٨-٥٤-١٠	:	فايغل ، هيلينه
٢٦١-٢٥٩	:	فتحي
١٣٢-١٣١-١٢٩-١٢٧-١٢٣-١٠٢-٩٩-٩٣-٨١-٣	:	فرج ، ألفريد
- ١٨٣-١٧٦-١٧٥-١٧٠-١٥٩-١٥٧-١٤٧-١٣٥		
- ٢٣٩-٢١٤-٢١٢-٢٠٦-١٩٩-١٩٨-١٧٠-١٨٦		
- ٢٥٩-٢٥٣-٢٥٢-٢٤١-٢٤٠-٢٢٨-٢١٦-٢١٥		
- ٢٨٣-٢٧٩-٢٧٤-٢٧٣-٢٧٢-٢٧١-٢٦٩-٢٦٧		
٠ ٣٢٠-٣٠٦-٢٩٨-٢٩٠-٢٨٨-٢٨٦-٢٨٤		
١٦٦	:	فرح ، اسكندر
٢٤٢-٤١	:	فرويد
٦٢	:	فرتر
٢٣٨	:	فرحانة
٣٠٩	:	فرتشيلد

١٧٥-١٧١-١٦٣-١٦٢-١٥٨-١٥٣-١٤٦-١٣٩	:	الغرفور
٣٠٠-٢٩٩-٢٣٧-٢١٣-٢٠٢	:	
٢٣٩-٧٦-٦	:	فضة ، أسعد
٢١٨	:	فوينيسكي
٢٤٢	:	فولتير
٢٠٨-٢٠٥-١٧٤-١٧٣	:	فواد
٣٩	:	فيشر ، ارست
٥٩-٤٠	:	فيدر
٤٧	:	فيلار ، جان
٨٤-٧٩-٧٣	:	فيت ، كورت
٢٥٨-٢٥٧-٢١٣-٢١٢-١٩٧-١٩٦-١٤٢	:	فياض ، توفيق
٣٤-٢٩	:	فيدكيند ، فرانك

(ق)

١٧٨-١٦٦-١٦٠-١٤١-١٤٠-١٢٠-١١٠-٦٥	:	القاني ، أبو خليل
٢٧٥-٢٥٤-٢٢١-١٨٥	:	
٦	:	قدسية ، زيناتي
٨٤-٨٢-٧٩-٧٧-٧١-٧٠-٦٨-٣٣-٣٠-٢٨-٢٢-٣	:	قرشولي ، د . عادل
٨٨-٨٧-٨٥	:	
٢٣٩	:	قرقوز
٦٥	:	القرداحي
٢٣٠-٢٢٩	:	القرندل
٧٢	:	القشطيني ، خالد
٩٩	:	قطامي ، د . سمير
١١١-١١٠-١٠٤-١٠٣-١٠١	:	قطاية ، د . سلمان
٢١٦-١٩٠-١٥٩-١٥٨-١٥٧-١٣٥-١٣٢-١٢٣	:	قفة
٣٠٦-٢٥٢	:	
١٥٥-١٥٤	:	قلب الأسد ، ريتشارد
٢٣٩	:	قلعي ، نهار
٢٤٧	:	قمر
١٤١-١٢٠	:	قوت القلوب
٢٧٩	:	قيصر ، يوليوس

(ك)

٢٨٨-٢٨٤-٢٨٣-٢٧٩	:	كاتب ، ياسين
٧٧-٤-٣	:	كاتب ، مصطفى
٧٧	:	كاكي ، ولد عبد الرحمن

١٧٤-٧٧-٧٥-٦٥-٥٤-٤٦-٢٥	:	كارار ، تيريز
٤٦	:	كاترين
٦٢	:	كانط
٢٤٢-٢٢٨-٢٢٣	:	كامي ، البير
٢٠٢	:	الكتف ، علي
٣١	:	كراغر
٧٤	:	كشكش (بك)
١٠١	:	كرومي ، د . عوني
٢١٥	:	كليب
٢٢٨-١٣٠-١٢٩	:	كليمير
٢٢	:	كوما
٢٥	:	كوريلان
٢٠	:	كورش ، كارل
٦٧-٢٥-٣٧	:	كورياس
٩٤	:	كورني ، بيير
١٨٥	:	الكواكبي ، عبد الرحمن
١٧٠	:	كيخوته ، دون
(ل)		
١٤٣	:	لبنى
٢٣٩	:	لحام ، دريد
٢١٨-٢١٧	:	لهاخن
٢٤٣-٨٧	:	لوركا ، فيديريكو غرسيه
٢٧٧-٧٧-٢٥	:	لوكلوس
٩١-٥٢-٣٨-٢٢	:	لوكاتش ، جورج
٤١	:	لويس الرابع عشر
٥٤-٥٣-٥٢	:	لير (الطك)
٩١	:	لينين ، ف . ا
٢٥٩-٢٥٢-٢٤٠-٢٣١-١٧٥-١٧١-١٥٧-١١٩	:	ليلسى
٢٩٣-٢٦٧-٢٦٢-٢٦١-٢٦٠	:	
٢٥	:	لينس
(م)		
٧٩-٧١-٦٧-٦٢	:	ماهر ، د . مصطفى
٦٨-٤٦-٢٥	:	ماشار ، سيمون
١٥٦-١٣٢-١٢٣-٨٦-٧٧-٧٦-٦٧-٥٥-٢٥-٢٢	:	ماتي
٣٠٩	:	

٦٢	:	مان ، توماس
٦٢	:	ماركن ، كارل
٢٩٦-٢٩٥-١٤٤-١٣٠	:	ماريانا
٢٨٣-٩٧	:	مايرخولد ، فسيفولود
٢٢٠	:	ماجد
٦٤	:	مايا كوفسكي
٢٤	:	مارلو
١٠	:	ماريانه ، هانه
٢٤٢	:	مارسيل ، جابرييل
٧١	:	مجاهد ، مجاهد عبد المنعم
٢٩٣	:	مجنون ليلي
٦١	:	محمود ، د . زكي نجيب
٨٥	:	محمد علي ، سكينة
١٠٥	:	محفوظ ، عبد الرحمن
١٠٩	:	محمود ، عادل
٣١٣-٣٠٧-٢٣٨-١٣٤-١٢٤	:	محمود
١٤٩	:	محمد
١٢٧-٤	:	محفوظ ، عصام
٢٧٤-٢٦٧-٢٦٦-٢٦٥-٢٦٣-٢٥٩-٢٥٢	:	مردم بك ، عدنان
٢٧٣	:	مزاحي ، شارل
٣٠٥-١٤٢	:	مسرور
٦٢	:	مطران ، جورج
١٠٤-١٠١-٩٦	:	معلا ، نديم محمد
٢٢٠-٢١٩-٢١٧	:	معتز
٧٣	:	مقار ، شفيق
٨٨-٨٢-٧٩-٧٥-٧٢-٦٧-٥١-٤٤-٢٧-٢٢-١٥-٩	:	مكاوي ، د . عبد الغفار
٢٩٨	:	
٢٤٥-١١٦-٩٤-٨٣-٨٢-٧١-٦	:	مندور ، د . محمد
٢٩٧-٢٩٦-١٧٠-١٢٧-١٠٦-٩٣	:	مهران ، الفتحي
٣٠١-٣٠٠	:	المهرج
١١١	:	مونرو ، توماس
٢٦	:	موليير
٥٩	:	ميد يا
٣١٤-٣٠٧-١٢٧	:	سيمون
٧٠	:	ميتنتسفاي ، فيرنر
٢٧٨	:	سيلر ، آرثر

(ن)

٦٩	:	ناز كاظم ، صافي
٢٠٣	:	نجوى
٦٧	:	النحاس ، محمود
-١٩٥-١٩٢-١٦٩-١٦٨-١٦٧-١٥٢-١٥١-١٢٦	:	النحاس ، سالم
٠٢٨٤	:	
٢١٩-٢١٨	:	نزار
٢٦١-٢٥٩	:	نزيه
٢٠٣	:	نعيم
-٧٣	:	نعمه ، عبد الغفور
٦٩	:	نصيف ، د . جميل
٧٠	:	النقاش ، فريده
١١٦-١٠٦-٩٤-٩٣	:	النقاش ، رجاء
١١٠	:	النقاش ، مادن
٢٥٦-١٧٢-١٣٧-١٣٥	:	نوار
٦٢	:	نيتشه
٢٨٤	:	نيوتن

(هـ)

٢١٥-٥٩	:	هاكمت
٨٧	:	هاكس ، بيتر
١٤٨	:	هاويتمان ، اليزابيث
٢٩٧	:	هاشم
١٥٨	:	هبله
١١	:	هتلر ، أدولف
٢١٤	:	هجرس
٢٧٣	:	هرتزل
٢٦٢-٢٦١-٢٦٠-٢٥٩-٢٢٠-٢١٩	:	هشام
٧٢	:	هلسا ، غالب
٨٣-٨٢-٢٨	:	هلال ، د . محمد غنيمي
١٣٥-١٣٤	:	هند
٦٧-٢٥-٣٧-١٤	:	هوراس
٩٦	:	هوارى ، بشير
٦٢	:	هيفل
٢٢٠	:	هيام

(و)

٣٩	:	وارين ، أوستن
٢٤٢-٣٩	:	ويليك ، رينيه

٧٠	:	الورداني ، عبد العظيم
٢٩٦-٢٩٥-٢٩٤-١٦٠	:	وطفا
١٥٤	:	وفاء
- ١٢٠-٩٨-٩٢-٨٨-٨٢-٨١-٨٠-٧٨-٦٤-٦٤	:	ونوس ، سعد الله
- ١٤٨-١٤٢-١٤١-١٤٠-١٢٧-١٢٣-١٢٢-١٢١		
- ١٦٩-١٦٨-١٦٧-١٦٦-١٦٠-١٥٧-١٥١-١٤٩		
- ١٩٠-١٨٩-١٨٨-١٨٥-١٧٨-١٧٣-١٧٢-١٧١		
- ٢٤٠-٢٢٣-٢٢٢-٢١٢-٢٠٨-١٩٥-١٩٣-١٩١		
- ٢٨٩-٢٨٨-٢٨٤-٢٨٥-٢٥٨-٢٥٤-٢٥٣-٢٤١		
- ٣٠٨-٣٠٦-٣٠٥-٣٠٢-٣٠٣-٢٩٩-٢٩١-٢٣٩		
- ٣١٧-٣١٦-٣١٥-٣١٤-٣١٣-٣١١-٣١٠-٣٠٩		
• ٣٢٣-٣٢١-٣٢٠-٣١٩-٣١٨		

(٥)

٩٦	:	ياغي ، د . عبد الرحمن
٧٣	:	الياسري ، فيصل
٢١٤	:	يمامة
٣٠	:	يوست
- ٢٨٣-٢٤٢-٢٢٣-١٦٣-٣٤	:	يونسكو ، أوجين
٧١-٦٧	:	يوسف ، مجدي
١١٤	:	يونس ، د . عبد الحسيد

محتويات البحث

الصفحة

٦ - ٢

مقدمة

" الباب الأول "

- مسرح بريخت وسبل انتقاله الى الوطن العربي -

الفصل الاول :

٥٩-٨

برتولد بريخت : حياته ، آثاره ، نظريته في المسرح

الفصل الثاني :

رحلة بريخت الى الوطن العربي :

٨٨-٦٠

(سبل انتقال آرائه الى المسرحيين العرب)

" الباب الثاني "

- ملامح أثر بريخت في المسرح العربي -

الفصل الاول :

١١٦-٩٠

ملاح فكرية

الفصل الثاني :

٢٠٩-١١٧ ملاح فنية (رصد بصمات بريخت الفنية في النصوص المسرحية)

" الباب الثالث "

- تقييم عام للمسرح العربي المتأثر ببريخت -

الفصل الاول :

٢٧٥-٢١١

تقييم فكري (قيمة المضامين الطروحة)

الفصل الثاني :

٣٠٢-٢٧٦ تقييم فني (قيمة الشكل الفني ومدى اسهامه في تطوير المسرح العربي)

الفصل الثالث :

مثال تطبيقي يبين مدى نضج المسرح العربي المتأثر ببريخت

٣٢٣-٣٠٣

(الاستاذ سعد الله ونوس)

٣٢٨-٣٢٤

خاتمة :

٣٧٨-٣٢٩

الفهارس

٣٨٠-٣٧٩

محتويات البحث

٣٨٦-٣٨١

خاتمة باللغة الأجنبية

خاتمة باللغة الأجنبية

Je pense qu'il ne faudra pas que nous traitions la forme dramatique épique comme les autres formes que l'Europe n'a cessé de les rejeter sur nos rives où nous accourons, parfois pour les adopter et pour les écouler sans tenir compte de la nature de notre milieu social et culturel. La forme dramatique épique, avec ce qui en distingue de particularités artistiques, s'adapte avec notre patrimoine populaire, et pourra répondre à ce que nous aspirons d'approfondir la conscience arabe, ainsi qu'elle peut contenir la vie arabe dans ses différents aspects - cette vie qui est devenue compliquée dans une large mesure à la suite de notre contact avec la civilisation et la culture occidentales et à la suite de l'évolution de nos conceptions; et elle pourra encore remplir d'ardeur l'esprit de la masse du peuple, et de lui faire ressentir la nécessité du dialogue, et de prendre à sa charge la responsabilité de sa destinée. Par surcroît, cette forme nous présente des solutions pour certains de nos problèmes dramatiques tels que le problème d'éclectisme et le problème de l'instrument de l'expression.

Enfin, est-ce que nous voulons "faire un drame d'un petit accident"? Est-ce que nous exagérons en affirmant la nécessité de la forme dramatique épique chez nous? Il se peut que nous n'exagérons et que nous ne déviions le droit chemin si nous tiendrons compte que le rôle de la poésie se rétréci donnant libre cours au rôle du théâtre actif en particulier, et au rôle des autres genres littéraires romanesque en général .

rigidité pédagogique par le recours au dialogue, à " l'anecdote" et à l'aliénation drôle.

- 9- L'application-souvent-pour exploiter l'aliénation de sorte qu'elle soit un moyen pour changer le monde et qu'elle ne soit pas un but en soi ou qu'elle soit consacrée pour exprimer le devenir du monde.
- 10-L'importance donnée aux éléments historiques dans la personnalité dramatique, et l'insouciance à faire paraître les éléments humains fixe ou universels.
- 11-Les placement des pancartes, documentation, films,décor,chant et poésie de façon épique de sorte qu'ils soient distingués dans le cadre du spectacle dramatique, et en même temps, intégrés.
- 12-Agir en vue de démolir ce qu'on nomme "La quatrième mur" , et de jeter des ponts entre la salle des spectateurs et les planches de la scène, directement parfois, et indirectement autres fois.
- 13-Les pulsions sont généralement influencés, au niveau de l'infrastructure et non pas de superstructure.

Si nos dramaturges sont influencés par Brecht , cela ne signifie jamais qu'ils ont perdu leur originalité .Mais au contraire, ils sont conservé cette originalité que nous nous apercevons dans la présentation des contenus prenant ses sources de la réalité arabe contemporaine ou vivée, et que nous observons dans la tentative de repérer les dimensions des phénomènes et thèmes traités avec universalité et objectivité,et dans la tendance à présenter une vision compacte et distincte en même temps.Mais ces contenus-là que nos dramaturges ont présentés, sont dominés par le caractère de l'actualité.

Voilà en ce qui concerne l'originalité de la vision.Mais l'originalité de la forme, nous la trouvons dans la diversification des moyens de l'aliénation, de désillusion , découpage et dans d'autres détails de forme que nos écrivains n'en tiennent -souvent - comme ils tiennent pour l'effectivité de l'essence qui contribue dans le changement de la réalité. Et cela ne signifie jamais l'abandon de ces formalités.

Sur le plan pratiques, les caractéristiques de Brecht se sont manifestées plus profondément-en excluant certains oeuvres dans lesquels les caractéristiques de Brecht étaient superficielles et extérieures , incompatibles avec les autres caractéristiques dramatiques ou qui ont trait à "L'absurde"-dans les textes dramatiques. Ces caractéristiques-là se représentent comme suivant:

- 1- L'engagement en la forme ouverte qui peut contenir toutes les dimensions du phénomène réel ou le thème traité, cela se diffère de la forme dramatique traditionnelle qui s'appuie sur une seule cellule ne pouvant contenir tous les aspects de ce phénomène-là ou de ce thème-là.
- 2- Le découpage des événements en des petites cellules, et chacune d'elles conserve son pouvoir de vie dans des limites déterminés en prenant soin de leurs séparations et de leurs intégrations en même temps, pour éviter au spectateur la réaction avec la représentation dramatique par son énergie sentimentale au lieu de son énergie rationnelle ou mentale.
- 3- Présenter l'anecdote au cours d'une preuve de l'exactitude d'une telle catégorie, ou faire parvenir un message déterminé aux spectateurs au lieu de faire de cette anecdote-là un objectif en soi.
- 4- La tendance romanesque qui se manifeste par l'option à présenter les événements en récit plutôt qu'en personnification .Et cela ne s'applique sur les événements historiques seulement mais sur les événements réels contemporains encore.
- 5- La tendance pédagogique qui se représente dans le désir de persuader le spectateur d'une catégorie quelconque.
- 6- L'action par preuve au lieu de l'action par l'inspiration, et de prendre le dialogue comme moyen pour convaincre d'une idée déterminée ou pour stimuler la perception du spectateur et pour le provoquer au lieu de prendre le dialogue pour pousser le mouvement de la lutte au sommet ou à la fin .
- 7- L'action pour changer le monde en changeant la conscience du spectateur au lieu de l'action vers "la purgation" comme c'est le cas du théâtre traditionnel.
- 8- L'application pour apporter le plaisir par le théâtre à côté de l'utile. les dramaturges épiques arabes ont essayer de briser la

Dès la fin des cinquante de ce siècle, Brecht a pu trouver le sol ameubli pour recevoir les germes de sa pensée esthétique et de son art dramatique dans beaucoup des pays de l'orient arabe, notamment aux pays de la Syrie, Egypte et l'Iraq.

On peut limiter les facteurs qui ont permis l'adoption de Brecht dans ces pays par la diffusion de la pensée socialiste, le sens du rôle effectif du théâtre dans le changement de la réalité, la mise en garde du danger du colonialisme capitaliste sioniste, et l'affinité entre la forme dramatique épique et certains arts populaires arabes, de plus le désir de relever le théâtre arabe et de prendre connaissance des différents courants dramatiques mondiaux.

Brecht, dans son trajet dans la partie arabe, a suivi des moyens divers dont les plus importants étaient la lecture de ses oeuvres, les présentations dramatiques épiques, l'examen des différentes études critiques étrangères et arabes qui y sont relatives, et les visites dramatiques individuelles et collectives à son théâtre en Allemagne démocratique. De là, ses graines sont germées, fleuries et muries sur les deux plans théorique et pratique de la même manière.

Sur le plan théorique, nous avons trouvé nos critiques dramatiques - Bien que certains d'eux n'aient pas assimilé la pensée esthétique brechtienne comme il faut, et bien qu'ils sont restés instables confondant les critères critiques dramatiques aristotéliques et les critères épiques dans leurs pratiques critiques - procèdent, dans leurs estimations des textes et présentations, des principes brechtiens que nous résumons dans l'engagement, le changement, la démolition du quatrième mur, l'aliénation de la représentation et le réalisme. Ainsi que nous les avons trouvés employant des expressions critiques épiques dans la plupart des temps et s'appuyant sur Brecht dans leurs essais et tentatives schématiques pour un théâtre ayant identité arabe du point de la forme et de contenu. Ce sont des choses presque superficielles chez nos critiques; en vérité, étant donné que la réaction avec le texte ou la représentation dramatique par un esprit épique profond exige du critique de se demander - à titre d'exemple - si le drame a réalisé son objectif de stimulation? Et si son autre, son metteur en scène ont réussi à fonctionner les moyens d'aliénation? Si le drame était émané, dans l'essence, des procédés dialectiques? Si on a réalisé la déillusion?

- 387 -

CONCLUSION

Université de Damas
Faculté des Lettres
Section de la langue et
Littératures Arabes

L'INFLUENCE DE BERTOLT BRECHT
SUR LE THEATRE DE L'ORIENT ARABE

Thèse de Doctorat

Présenté par BOUCHAIR ERRACHID

Sous la direction de
Dr . HOUSAM EL-KHATIB

1983